कादंबरी

महाराष्ट्रांतील वाङ्मयीन प्रवाह

ल. ग. जोग

महाराष्ट्रातील वाङ्मयीन प्रवाह

कादंबरी

प्रा. ल. ग. जोग

संपादक
प्रा. चंद्रकुमार डांगे

आवृत्ती पहिली १९६३
प्रकाशन ता. १ मार्च १९६३

प्रकाशक
दे. श्री. जोशी
म. द. लोखंडे
चिरंजीव ग्रंथ-प्रकाशन,
टिळक रस्ता, पुणे २.

मुद्रक
प्र. भा. काळे
प्रतिभा मुद्रणालय,
टिळक रस्ता, पुणे २

किंमत पाच रुपये

कादंबरी

★

१. वळणावरून दिसणारे मागचे
दृश्य १
२. दोन तपे—दोन ध्रुवांइतकी दूर १७
३. कादंबरीतून दिसणारे जीवन व
ते दाखविणारी कला ३५
४. पहिले ते ' राजकारण ' ५४
५. उडत्या पाखरांची पिसे
मोजण्याचा यत्न ७१
६. एका नव्या सोन्याच्या
खाणीचा शोध ८८
७. जुन्या कथेचा अर्थ ! १२८
८. मेकॅनो १४१
९. आज इथे तर उद्या....? १५९

लेखकाचे मनोगत

सर्जनशील साहित्यात कादंबरीचे स्थान फार वरचे ठरते. कादंबरी हा साहित्यप्रकार प्रतिवर्षी संख्येने बलवान् होतो आहे. संख्येबरोबरच त्यात वैचित्र्यही असायला हवे. १९३५ ते ६० पर्यंतच्या कालखंडात हे वैचित्र्य कितपत आहे हे मापण्याचा हा छोटासा यत्न म्हणता येईल.

लेखकांकडून संपादकांच्या काही अपेक्षा होत्या. त्या लक्षात घेऊन लेखन होणे अपरिहार्य होते. म्हणून या अपेक्षा वाचकांनीही ध्यानात घ्याव्या अशी आग्रहपूर्वक विनंती. हे छोटे पुस्तक ह्या कालखंडातील सर्व कादंबऱ्यांचा इतिहास नव्हे; अथवा, कादंबरीकारांचे सम्यक् मूल्यमापनही नव्हे. यात मुख्यतः प्रवृत्ती व त्यांची वळणे अपेक्षित होती. तेव्हा ह्या ग्रंथात ह्या प्रवृत्ती नोंदण्याचा–शक्यतर सर्व प्रवृत्ती नोंदण्याचा–प्रयत्न केला आहे.

हा प्रयत्न होत असताना तत्त्वचर्चा अपरिहार्य होती. ही तात्त्विक चर्चा ज्या प्रवृत्तीमुळे घडली त्या प्रवृत्तीतील जी कलाकृती उत्तम वाटली त्या कलाकृतीचे रसोद्ग्राही परीक्षण करण्याचा यत्न केला आहे. एकपरीने ह्या पुस्तकाच्या वाचकाला केवळ त्या कलाकृतींची माहिती होऊन त्याला त्या कादंबऱ्या वाचण्याची इच्छा व्हावी असा हेतु अभिप्रेत आहे. ह्या ग्रंथाचा वाचकवर्ग कोणता असावा यासंबंधीही संपादकांनी दिग्दर्शन केले होते. हा वाचक लक्षात घेऊन काही कूट क्लिष्ट मूलभूत प्रश्नप्रमेयांचा फार खोलात जाऊन विचार मांडलेला नाही. मात्र त्या प्रमेयांची खोली जाणवून देण्याचा यत्न केला आहे. तसेच ही प्रमेये संपूर्णपणे वगळून टाकलेली नाहीत. थोडक्यात म्हणजे संपादकीय अपेक्षांच्या मर्यादा संभाळून ग्रंथ जास्तीत जास्त माहितीपूर्ण व वाचनीय करण्याचा यत्न केला आहे.

१० कृष्णकमल,
माहीम, मुंबई १६.

ग्रंथकर्ता

भूमिका

' महाराष्ट्रातील वाङ्मयीन प्रवाह ' या संकल्पित मालेतील कादंबरी या वाङ्मयप्रकाराचे स्वरूप स्पष्ट करणारे हे दुसरे पुष्प सादर करताना आनंद होत आहे.

गेल्या दहा वर्षांत मराठी कादंबरीच्या आविष्कार-स्वरूपात विलक्षण बदल झालेला आहे. अभिव्यक्तीचे नवे प्रयोग यशस्वितेने मराठी वाचकांच्या समोर येत आहेत. अगदी अलीकडे ' स्वामी ' या श्री. रणजीत देसाई यांच्या ऐतिहासिक कादंबरीने तर एक नवे आशास्थान निर्माण केलेले आहे. प्रादेशिक कादंबरी, ग्रामीण कादंबरी यांसारख्या अभिधानांनी नव्या कादंबऱ्या प्रकाशित होऊन मराठी कादंबरीची विकास-गती सूचित होत आहे. केवळ कामुकतेवर भर देऊन उथळ मनोरंजन (!) करणाऱ्या कादंबरीकारांच्या लेखनाचा विस्तार सोडूनही असे चिन्ह दिसू लागले आहे की, पुन्हा एकदा मराठीतील कादंबरीचे दालन लवकरच समृद्ध होईल.

गेल्या पंचवीस-तीस वर्षांतील कादंबरीच्या क्षेत्रातील प्रवाहोपप्रवाहांचे अतिशय मार्मिक दर्शन या पुस्तकात वाचकांना घडेल. मुंबई येथील रूपारेल महाविद्यालयातील मराठी विभागाचे प्रमुख प्रा. ल. ग. जोग यांनी फार परिश्रम घेऊन हे कार्य केलेले आहे. चिकित्सक टीकाकार आणि नैमित्तिक ललित लेखन करणारे एक रसिक प्राध्यापक म्हणून श्री. जोग यांचा लौकिक सर्वश्रुत आहे. प्रा. जोग या पुस्तकात योजिलेल्या कालखंडातील कादंबऱ्यांचा इतिहास सांगत नाहीत. तसा हेतूही अभिप्रेत नाही. उलट, ज्या प्रवृत्तींनी कादंबरीला वळण दिले, ज्या प्रयोगांनी आविष्कार-सामर्थ्यांत भर टाकली आणि ज्या कादंबऱ्या लेखन म्हणून फसल्या त्यांचे दर्शन घडवून उद्याच्या कादंबरीलेखनाची दिशाही सूचित केलेली आहे. यशस्वी कादंबऱ्यांच्या यशाचे रहस्य विशद करताना प्रा. जोगांनी आपली डोळस सौंदर्यदृष्टी व्यक्त केलेली आहे. त्यांचे व माझे दीर्घ ऋणानुबंध लक्षात घेता केवळ औपचारिक आभार-प्रदर्शन न करता मी मना-पासून झालेला आनंद व्यक्त करतो. प्रा. जोगांचे हे पुस्तक महाविद्यालयांशी निगडित असलेल्या सर्वांना व मराठी वाङ्मयात रस घेणाऱ्या वाचकांना

उद्बोधक ठरेल यात शंका नाही. आपल्या लेखनाच्या अखेरीस वाचकांच्या मनातील आशंकांना सूचित करण्याचे व खुद्द लेखक-टीकाकारांना त्यांची उत्तरे देण्याचे केलेले आवाहनही लक्षणीय आहे.

या मालेच्या सल्लागार-मंडळातील माझे ज्येष्ठ स्नेही, महाराष्ट्रातील थोर विचारवंत प्रा. गं. बा. ऊर्फ अण्णासाहेब सरदार, डॉ. रा. ना. दांडेकर आणि प्रा. दि. के. बेडेकर यांचे बहुमोल मार्गदर्शन या समयी लाभलेले आहे. या अनुभवी मार्गदर्शनाशिवाय हे कार्य सफल होते ना. या थोर स्नेह्यांच्याबद्दल मी मन:पूर्वक कृतज्ञता व्यक्त करतो.

प्रतिभा मुद्रणालयाचे चालक आणि या मालेला सक्रीय प्रेरणा देणारे श्री. नानासाहेब जोशी, सर्व कामगार-बंधू आणि व्यवस्थापन विभागातील सहाय्यक या सर्वांच्या आपुलकीच्या सहकार्याबद्दल कृतज्ञता व्यक्त करणे हे माझे कर्तव्य आहे.

महाराष्ट्रातील जनतेने पूर्व-प्रकाशित पुस्तकाप्रमाणे याही पुस्तकाचे स्वागत करून, उणीवा समजावून घेऊन उत्तेजन द्यावे व या मालेचे उद्दिष्ट सफल होण्यास सक्रीय आशीर्वाद द्यावा ही प्रार्थना.

चंद्रकुमार डांगे
संपादक

१

वळणावरून दिसणारे मागचे दृश्य

' चिरंजीव ' कादंबरी

मानवी जीवनातले यशापयश मोजण्याचे अनेक मार्ग असतात. मानवाच्या कर्तबगारीची विविध क्षेत्रे संभवतात. प्रत्येक क्षेत्रात माणूस सारख्याच प्रमाणात यशस्वी होत नाही. निसर्ग बहुधा एखाद्या क्षेत्रातील उणीव दुसऱ्या एखाद्या क्षेत्रातील आधिक्याने भरून काढतो. जीवनाचे यशापयश मोजणाऱ्याच्या विवक्षित दृष्टिकोनावर पुष्कळदा अवलंबून राहाते. साहित्याचेहि असेच आढळते. साहित्यमापनाचेहि विधिव मार्ग संभवतात. त्यातहि हे अधिक-उण्यांचे चित्र पाहावयास सापडते. केवळ ' अस्तित्व ' एवढ्या एकाच मापाने कादंबरी मोजायची म्हटली, तरी तिचे आयुष्य शतक ओलांडून पुढे गेल्याचे आढळते. सुमारे इ. स. १८५० पासून आजपर्यंतचा कादंबरीचा विस्तार पाहावा. तसेच प्रतिवर्षी प्रसिद्ध होणाऱ्या कादंबऱ्यांची संख्या लक्षात घ्यावी, मग कालाबरोबर ह्या साहित्यप्रकाराला ' जरामरणा'चे भय उरलेले नाही हे सहज ध्यानात येते. तिचे ' चिरंजीवित्व ' चटकन् पटते.

या चिरंजीवित्वालाहि अर्थ आहे

"जरामरणाच्या भयातून सुटलेला हा साहित्यप्रकार आता आचंद्रार्क टिकेल असे आवर्जून सांगण्यात विशेष ते काय, असा प्रश्न कुणाच्या मनात येणे शक्य आहे. ह्या ' चिरंजीवित्वा'ला अर्थ आहे. साहित्यातले प्रत्येक नवेपण चिरकाल टिकतेच असे नाही. ' नाट्यछटा ' हा साहित्यप्रकार असाच निर्माण झाला, फार त्वरेने बद्धमूल झाल्यासारखा वाटला. त्याचा निर्माता ' दिवाकर ' असूनहि तो

साहित्यप्रकार लवकरच काळाच्या अंधारात गडप झाला ! 'गुजगोष्ट' अथवा 'लघुनिबंध' आपले नांव पालटत पालटत अशा एका अवस्थेला आला आहे की, त्याचे भवितव्य कठिण दिसते. एका वेळी मराठी निबंधकारांची केवढी गर्दी होती ! आज उन्हाळ्यात येणाऱ्या तुरळक वाऱ्याच्या झुळुकीसारखी निबंधकारांची व निबंधांची स्थिति आहे. तेव्हा सारेच साहित्य-प्रकार काही अमरपट घेऊन आलेले नसतात. कालप्रवाहात ते नाहीसे होतात अथवा इतके बदलतात की, त्यांना मूळ नावाने हाक मारली तरी ते साद देत नाहीत ! कादंबरीचे असे नाही. शंभरावर वर्षे टिकून राहिलेला, वाढलेला व वाढत असणारा हा वाङ्मय-प्रकार चिरंजीव आहे हे निःसंशय.

विस्तार

गेल्या शंभर वर्षांत ह्या साहित्यप्रकाराने पुष्कळ मजल मारली. ऐतिहासिक, सामाजिक; आधुनिक वा पुराणकालीन; वास्तव अथवा अद्‌भुतरम्य; ग्रामीण किंवा संज्ञाप्रवाही अशा अनेक प्रकारांनी या विभागाचा विकास व विस्तार होत आला. कादंबरीचा हा अंतर्बाह्य आलेख डोळ्यात भरण्याजोगा आहे. सौंदर्याचे एक वैशिष्ट्य 'सतत नवेपणात' असते. कादंबरीचे कादंबरीत्व जुने असले तरी हा वेगळ्या सौंदर्याचा आविष्कार तिच्या चिरंजीवनात रंग भरतो. कादंबरीचे 'वैचित्र्य' हे असे सौंदर्यदायी आहे.

नानाविध दृष्टिकोन

कादंबरीला वाचक पुष्कळ. किंबहुना कादंबरीइतका लोकप्रिय साहित्य-प्रकार वाचकवर्गात नाही. नाटके पाहणारे पुष्कळ, वाचणारे थोडे. काव्य तर फारच वरच्या पातळीवरचे. वाचकांची संख्या जशी मोठी, तशा तिच्याकडून अपेक्षाहि मोठ्या व वेगवेगळ्या प्रकारच्या. वाचकाच्या समंजसपणावर व रसिकतेवर हे दृष्टिकोन भिन्न होत जातात. मराठी कादंबरी वाचकाच्या सुजाण व बदलत्या अभिरुचीशी समांतर आहे का ? मराठी जीवनाचे खरेखुरे दर्शन ती घडविते का ? 'शब्दांच्या पलीकडचे' चपळ सत्य—म्हणजेच अनुभव ती शब्दांच्या पिंजऱ्यांत कोंडते का ? कलात्मकतेच्या वरवर जाणाऱ्या पातळ्यांना गवसणी घालते का ? अशा अनेक अंगांनी कादंबरीची एकत्र वा स्वतंत्र पाहणी करता येईल. अनेक छोट्यामोठ्या प्रवाहांचा जसा धबधबा बनतो, तरी धबधबा एकच असतो त्याप्रमाणे ह्या अनेक छोट्यामोठ्या विचारांचे साकल्याने होणारे दर्शन म्हणजेच कादंबरीचे समीक्षण.

समीक्षणाचा छेद

सुमारे १८५० पासून आजवरच्या सर्व कादंबरी-साहित्याचे व त्यातील प्रवाहांचे समीक्षण करण्याचा येथे हेतु नाही. १९३५ पासून १९६० पर्यंत ग्रंथरूपाने आलेल्या कादंबऱ्यांतील प्रवाहांचा परिचय करून देणे हा या ठिकाणी हेतु स्पष्ट आहे. हे प्रवाह निर्माण झाले, वाढले अथवा वाढत राहिले. त्यांच्या प्रबल वा दुर्बल परिणामांचे स्वरूप लक्षात घेऊन एका अथवा अनेक कलाकृतींच्या द्वारे त्या प्रवाहांचा परिचय करून घेणे हा एक दृष्टिकोन ठरतो. म्हणूनच कादंबरीकारांना मध्यबिंदु कल्पून समीक्षण करण्यापेक्षा प्रवाहांना मध्यबिंदु कल्पून समीक्षण करणे अधिक उचित ठरते.

नामकरण

'कादंबरी' हा शब्द फारच जुना. जवळजवळ काव्य-नाटकाइतका जुना. संस्कृतच्या वारसाहक्काने 'नाटक' नाटकच राहिले; 'काव्य' बदलले खूप, पण 'काव्य'च राहिले. 'बृहत्कथे'सारख्या जुन्या कथा जुन्यापुराण्या झाल्या तरी 'कथा'च राहिल्या. 'कादंबरी'चे असे नाही. ह्या नावाला परंपरेचा फारसा आधार नाही. बाणभट्टाची 'कादंबरी' मुळात विशेषनामाची. तिला सामान्यनामाचे मोठे स्थान प्राप्त झाले व कादंबरी बनली. दारूबंदी नसलेल्या काळात 'कादंबरी' उन्मादक चैतन्यदायी होती ! हा उन्माद वा हे चैतन्य या साहित्यप्रकारात अजूनहि आढळते. कादंबरी शब्द आपला, मात्र कल्पना परकीयच म्हणावी लागेल. Novel ह्या पाश्चात्य साहित्यप्रकाराचे हे मराठी नामकरण होय. कथात्मक साहित्य सनातन आहे व केवळ मुद्रणकलेच्या अभावामुळे कादंबरीच्या जन्माला उशीर झाला असे म्हटले जाते. ह्या विधानाची सत्यासत्यता तपासता येईल. निदान नाव इंग्रजी संस्कारातून जन्म पावले, ही गोष्ट वादातीत. Novel ह्या शब्दावरून काही काळ मराठीत 'नावले' (Novels) असे म्हटले जाई. त्याऐवजी 'नवलत्वा'चा गुण लक्षात घेऊन नावल हा शुद्ध शब्द समजावा असाहि विचार आढळतो. या विचारात असलेले जुजबी 'नवलत्व' सोडले तर तळाशी फारसे उरत नाही. नाटकाला नाटक, काव्याला काव्य, हे शब्द जसे संस्कृतजन्य भारतीय भाषांत सारखे राहिले तसा 'कादंबरी'ला एकच शब्द राहिला नाही. याचे कारण हेच की, हा साहित्यप्रकारच परकीय होता. सारांश, साहित्यातील प्रमुख प्रकारांची नावे तपासली तर 'कादंबरी' इतके नवे, मुद्दाम घडवलेले, औचित्यपूर्ण व परंपरेशी चपखल जुळून जाणारे दुसरे नामकरण नाही. हे 'नामकरण' १८३० पूर्वीचे आहे.

पहिली कादंबरी

हे नामकरण नक्की कोणत्या ग्रंथाच्या निमित्ताने झाले हे समजत नाही. कारण हा शब्द मिळतो कोशात. ' कल्पित कथा ' हे तिचे अपेक्षित रूप होते. मराठीत ' यमुनापर्यटन ' ह्या बाबा पदमनजीच्या ग्रंथाला ' कादंबरी ' म्हणून पहिला क्रमांक दिला जातो. ही १८५७ मध्ये प्रसिद्ध झाली. आरंभीच्या काळात मोठी गोष्ट व कादंबरी यातील नेमका फरक नीट आकलन झाला नाही. ह्या कादंबरीची कथा कल्पित व सामाजिक आहे. यमुना व विनायकराव या हिंदु पतिपत्नींचे प्रथम श्रद्धान्तर व नंतर खिस्ती धर्मात झालेले पर्यवसान ह्याचे चित्र कथारूपाने आले आहे. कथानकाचा हेतु लक्षात घेतला तर हिंदुधर्माचे चित्रण चीड निर्माण करणारे असेल तेवढे चांगले असे वाटून लेखकाने ते अचूक साधले आहे. यमुना विधवा होते. तिचा नवरा अपघातांत सापडून मरण पावतो. नंतर ती पुनर्विवाह करते व खिस्ती धर्मसेवक बनते असे कथानक आढळते. ह्या कादंबरीच्या लेखकाचा प्रयत्न धाडसी होता यात शंका नाही. हिंदु धर्माविरुद्ध; खिस्ती धर्माला पोषक; स्त्रीच्या विटंबनेचे चित्र, पुनर्विवाहाचे मत या साऱ्या विचारांना वाट करून देणारी ही पहिली कादंबरी होय. स्वतंत्र कल्पित कथानक, उथळ व्यक्तिचित्रण, कृत्रिम नटवी भाषाशैली ही त्याची खास वैशिष्ट्ये. त्या कादंबरीची भाषा आज चमत्कारिक वाटते. मात्र आज आपण त्या भाषेला कृत्रिम म्हणतो ती त्या काळात कृत्रिम वाटत असेलच असे हमखास म्हणता येणार नाही. ह्या कादंबरीत लेखकाच्या आत्मचरित्राचाच थोडा भाग आहे असेहि म्हटले गेले आहे.

' यमुनापर्यटन ' या कादंबरीला पहिला क्रमांक न देणारांचीहि मते लक्षात घेतली पाहिजेत. या कादंबरीत ' कादंबरीपण ' नाही व ते प्रथम ' मुक्तामाला ' ह्या हळबे यांच्या कादंबरीत आढळते. म्हणून तीच पहिली कादंबरी होय. ही कादंबरी ' यमुनापर्यटना 'नंतर चार वर्षांनी म्हणजे १८६१ मध्ये प्रसिद्ध झाली. या कादंबरीचे अंतरंग यमुनापर्यटनाहून पुष्कळच निराळे आहे. एकतर त्यातील घटना ' अद्‌भुता 'ची निर्मिति साधेल अशा तऱ्हेने योजल्या आहेत. त्या कादंबरीची भाषाहि कृत्रिमच आहे. पण यमुनापर्यटन व मुक्तामाला यांच्या कृत्रिमतेतही अंतर आहे. हिच्या भाषेवर थोडीफार ऐतिहासिक डौलदार छाया आहे. ह्या कादंबरीला अग्रपूजेचा मान द्यावा हे मत फारसे योग्य नाही. याचे कारण ते मत मांडणाराच्या मतात कच्चेपणा आढळतो. ' यमुनापर्यटना 'त कादंबरीचे घटक नाहीत म्हणून तिला स्थानभ्रष्ट करायचे व ' मुक्तामाले 'ला स्थानापन्न करताना ' कादंबरीचे सर्व घटक यात नाहीत ' अशी केविलवाणी

कबुली द्यायची ! व इतकें करून आपले मत ठासून ठामपणे सांगितल्याचा आविर्भाव आणायचा ! ! तसे पाहिले तर यापैकी कोणत्याच कादंबरीत कादंबरीचे सर्व घटक नाहीत. म्हणून कादंबरीच्या जवळपास येणारी आणि कालदृष्ट्या अगोदरची म्हणून ' यमुनापर्यटन ' हीच पहिली कादंबरी ठरते. (योगायोगाची गोष्ट ही की, हे ' यमूचे पर्यटन ' अगदी वरेरकरांच्या विधवाकुमारीपर्यंत म्हणजे १९२८ पर्यंत चालू होते !)

ऐतिहासिक कादंबरी

' पहिल्या ' कादंबरीइतका वाद पहिल्या ऐतिहासिक कादंबरीबद्दल झाला नाहीं. ' घाशीराम कोतवाल ' हे मोरोबा कान्होबा विजयकर यांचे पुस्तक न्यायमूर्ति रानडे यांनी कादंबरी या सदरात अंतर्भूत केल्यामुळे थोडा गोंधळ झाला तेवढाच ! वस्तुतः ' घाशीराम कोतवाल ' हा अठ्ठावीस कथांचा संग्रह आहे असे लेखक म्हणतो. त्या सर्व कथा घाशीरामाशी निगडित आहेत. म्हणून त्या लेखनाला कादंबरी म्हटले तर ! शिवाय त्यात ' ऐतिहासिक ' तुरळकच; कल्पना अफाट !! घाशीराम कोतवालचा प्रसिद्धी-काल १८६३ व ' मोचनगड ' या रा. भि. गुंजीकरांच्या कादंबरीचा काळ १८७१. म्हणजे ' मोचनगड ' ही पहिली ऐतिहासिक कादंबरी समजली तर घाशीराम कोतवालला कादंबरी म्हणता येणार नाही. घाशीराम ही ऐतिहासिक व्यक्ति होती. मात्र त्या कादंबरीत (!) त्याची क्रूरकर्मे, अखेर, आणि नाना फडणविसाचे स्त्रैण जीवन याचे चित्र उतरले आहे. पेशवाईतील अनागोंदी स्त्रैण राज्यकारभाराचे चित्र येथे आढळते. या कादंबरीत अनैतिहासिक अधिक म्हणून ' मोचनगड 'ला स्थान द्यायचे ठरविले तरी अडचण कायमच राहाते. हा ' मोचनगड ' कुठे आहे ? यात शिवकालीन वातावरण रंगविण्याचा यत्न आहे. नायक गणपतराव याची कैद, पळून जाणे, त्याच्या पत्नीचा राज्यकर्त्यांनी केलेला छळ, तिचे जाज्वल्य पातिव्रत्य इत्यादि घटना मोठ्या रसाळपणाने रंगविल्या आहेत. यातहि इतिहासापेक्षा ऐतिहासिकाचा आभासच प्रबळ आहे. शिवाय ही कादंबरीहि रूपांतरित असल्याचा तत्कालीन अभिप्राय आढळतो. त्यातील मुख्य पात्रे काल्पनिक आहेत. हा सारा प्रकार लक्षात घेतला म्हणजे एक गोष्ट स्पष्ट होते. खरोखरी ऐतिहासिक अशी कादंबरी कोणतीच नाही. केवळ आभासात्मक चित्रण झाले व अगदी हरिभाऊं-पर्यंत हे असेच चालत राहिले. या कादंबरीकारांना असे लिहिण्याची प्रेरणा इंग्रजीतून व विशेषतः स्कॉटच्या कादंबऱ्यांपासून झाली असावी. यापुढील दहापंधरा वर्षांत ' १८५७ सालचे बंडाची धामधूम किंवा हंबीरराव व पुतळा-बाई ' ही वि. ज. पटवर्धनांची (१७८३); ' संभाजी ' व ' चितुरगडचा

वेढा ' ह्या ना. वि. बापटांच्या (१८७९); तसेच ' जुना वाडा ', ' सुशील यमुना अथवा वासुदेव बळवंत फडके याच्या बंडाची धामधूम ', ' लक्ष्मी व सरस्वती ' इत्यादि ' नावांच्या ' ऐतिहासिक कादंबऱ्या लिहिल्या गेल्या. त्या काळच्या कितीतरी कादंबऱ्या केवळ रूपान्तरे होती.

' पहिल्यां ' चे पूर्वज !

' यमुनापर्यटन, ' ' मुक्तामाला, ' ' घाशीराम कोतवाल ' व ' मोचनगड ' या कादंबऱ्यांच्या पहिलेपणाबद्दल वाद होतो. परंतु कादंबरीचा खरा प्रारंभ येथेच आढळतो. मात्र ' खडक फोडतां सजिव बेडकी ' इतका आश्चर्यजनक असा हा प्रारंभ नाही. या कादंबऱ्यांना पूर्वज आहेत. (Pilgrims Progress) चें ' यात्रिक क्रमण ' म्हणून भाषांतर १८४१ मध्येच हरि केशवजींनी केले होते. जन्मापासून मृत्यूपर्यंतचा जीवनप्रवास, परमेश्वराची पुनर्भेट, प्रवासातील लोभ-मोहांची वर्णने व मुक्ती इत्यादिकांचे चित्रण येथे आढळते. नारायण केशव प्रभू यांनी १८५४ मध्ये ' बख्त्यारनामा ' याचे इंग्रजीतून मराठीत भाषांतर केले. १८३२ पासून मराठीत नियतकालिके सुरू झाली. तेव्हाच्या वीस वर्षांच्या नियतकालिकांच्या अंकांतूनहि अशा प्रकारच्या कादंबऱ्या लिहिण्याचे यत्न दिसतात. ते अपुरे व फसलेले आढळतात. परंतु हे त्या ' पहिल्यां ' चे पूर्वज म्हणून लक्षात ठेवलेच पाहिजेत.

अनपेक्षित गतीने झालेला कादंबरीचा विकास

मराठी कादंबरीचे हरि केशवजी, बाबा पदमजी, हळबे, विजयकर व गुंजीकर हे, पहिले पहिले मानकरी होत. या पंचकाने या साहित्यप्रकाराचा पाया घातला. या लेखनप्रकाराला पृथगात्म, आकर्षक व सुसंघटित असें स्वरूप आणलें. यांच्या उपक्रमानंतर मराठी कादंबरीची अनपेक्षित वेगाने वाढ झाली. हरिभाऊ आपटे यांच्यासारखा ' आजतागायत एकेमेवाद्वितीय ' कलावंत लेखक पुढे झाला. हरिभाऊंनी प्रारंभ 'Old London' सारख्याच्या भाषांतराने केला. लवकरच आत्मसामर्थ्यप्रचीतीमुळे हा पांगुळगाडा टाकून दिला. क्रमाने सामाजिक, ऐतिहासिक मिळून २२ कादंबऱ्या लिहिल्या. या सर्व कादंबऱ्या १८८५ ते १९१७ या काळांत लिहिल्या गेल्या. याच काळात नारायण हरि आपटे यांनी तीन ऐतिहासिक व पाच सामाजिक, नाथ माधवांनी तीन ऐतिहासिक व बारा सामाजिक, प्रभाकर भसे यांनी दहा व दातारांनी सात कादंबऱ्या रचल्या. एखादी-दुसरीच कादंबरी लिहून नावाजलेले वा. गो. आपटे, काशीबाई कानिटकर,

धनुर्धारी, चिं. वि. वैद्य, ना. सं. रिसबुड, म. वि. रहाळकर, तात्या. ने. पांगळ, सी. के. दामले, वा. स. गडकरी इत्यादि अनेक लेखक आढळतात.

विकासाचा दुसरा टप्पा

हरिभाऊंची अखेरची कादंबरी प्रसिद्ध होण्यापूर्वीच वा. म. जोशांची 'रागिणी' प्रसिद्ध झाली. ही १९१६ मध्ये प्रसिद्ध झाली. या कादंबरीने कादंबरीला वेगळे वळण लावले. घटनाप्रधान अथवा व्यक्तिप्रधान कादंबरीला मनोरचनेचे अधिक पाठबळ मिळाले. वा. म. जोशी यांची 'इंदू काळे व सरला भोळे' ही शेवटची कादंबरी १९३४ मधली आहे. 'स्मृतिलहरी'ला कादंबरी म्हटली तर ती यानंतरची. या काळात त्यांनी[1] सहा कादंबऱ्या लिहिल्या. याच काळात केतकरांच्या[2] पांच, नाथमाधवांच्या सात, वरेरकरांच्या सात, हडपांच्या तीस, खांडेकरांच्या चार, गुर्जरांच्या नऊ, फडक्यांच्या सात, रांगणेकरांच्या तीन, माडखोलकरांच्या दोन इतक्या कादंबऱ्या रचल्या गेल्या. याच काळात विभावरी शिरूरकर, निरंतर, पु. य. देशपांडे, गो. चिं. भाटे, के. रा. पुरोहित, कुमुदिनी प्रभावळकर, शांता नाशिककर, वा. वि. जोशी,[3] य. गो. जोशी[4], श्री. कृ. कोल्हटकर,[5] ना. वि. कुलकर्णी,[6] मा. दा. आतळेकर यांची नावे कादंबरीकार म्हणून नावाजली होती. या दोनहि टप्प्यांत मिळून सहस्रावर कादंबऱ्यांची निर्मिती झालेली दिसते.

या दोन टप्प्यांतील जीवन

'यमुनापर्यटन' ने जो मार्ग आखून दिला त्या मार्गाने जवळजवळ १९२८ पर्यंतची कादंबरी वाटचाल करीत राहिली. या काळात कादंबरीने कलात्मकता हे एकमेव अथवा प्रमुख असे ध्येय ठेवलेले दिसत नाही. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांपैकी सामाजिकात स्त्रीजीवनाच्या सर्वांगीण दुःखाचे चित्र आहे. वैधव्य, बालविवाह, केशवपन, बहुपत्नित्व, विषम विवाह हे जिव्हाळ्याचे प्रश्न त्यांनी सहृदयतेने पुढे मांडले. संसारात स्त्री हा एक घटक आहे. पुरुष ह्या घटकाचीही काही दुःखे होती. बालपणाच्या लग्नामुळे पुरुषांच्या कर्तृत्वाला, महत्त्वाकांक्षेला आळा बसतो. इंग्रजी शिक्षण व जुनी माणसे यातील धर्मसंस्कार, संघर्ष, व्यवहार, एकत्र कुटुंबपद्धति आणि नवविवाहितांच्या अडचणी यांचे दिग्दर्शन या काळच्या

---

(१) रागिणी, नलिनी, आश्रमहरिणी, सुशिलेचा देव, इंदू काळे आणि सरला भोळे. (२) गोंडवनांतील प्रियंवदा, परागंदा, आशावादी, ब्राह्मणकन्या, गांवसासू. (३) जन्माचा बंदिवास. (४) होमकुंड. (५) शामसुंदर, दुटप्पी कीं दुहेरी ? (६) मजूर.

कादंबरीत आढळते. याच सुमाराला राजकारण, समाजकारण, धर्मकल्पनातले बदल यांना गतिमानता आली होती, 'मधली स्थिति' (१८८५), 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो!' (१८९३), 'यशवंतराव' (१८९५), 'मायेचा बाजार' (१९१२) इत्यादि कादंबऱ्यांतून हरिभाऊंनी ह्या समस्यांचा विचार मांडला आहे. नाथमाधवांची 'देशमुखवाडी' (१९१६), रहाळकरांची 'नारायणराव आणि गोदावरी' (१८८४), गुर्जरांची 'कुलकलंक' (१९१९) या कादंबऱ्या या दृष्टीने वाचण्याजोग्या आहेत.

पहिल्या टप्प्यात ऐतिहासिक कादंबरीलाही बहर आला. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांनी ह्याहि विभागाला वळण लावले. १८८५ ते १९१५ मध्ये त्यांनी म्हैसूरचा वाघ, उषःकाल, केवळ स्वराज्यासाठी, रूपनगरची राजकन्या, चंद्रगुप्त, गड आला पण सिंह गेला, सूर्योदय, मध्यान्ह, सूर्यग्रहण, कालकूट व वज्राघात या कादंबऱ्या लिहिल्या. राजस्थानच्या रजपुतांचे पराक्रम, शिवकालापासून वाढत गेलेला महाराष्ट्राचा पराक्रम, मौर्यांच्या काळचे सुवर्णयुग, महाराष्ट्राच्या दक्षिणेकडील राज्ये यातील प्रक्षोभक, रोमहर्षक, स्फूर्तिदायक अथवा प्रणयपूर्ण प्रसंग निवडून त्या काळातील ऐतिहासिक कादंबरी निर्माण झाली. या कादंबऱ्या ऐतिहासिक असल्या तरी 'सत्य' नव्हेच. त्यांच्याभोवती असलेले अद्‌भुताचे, रोमांचकतेचे वलयच प्रभावी ठरून त्या लोकप्रिय झाल्या. या काळात 'अजिंक्य तारा,' 'दुर्दैवी रंगू', 'सांवळ्या तांडेल' ह्या अनुक्रमे नारायण हरि आपटे, चिं. वि. वैद्य व नाथमाधव यांच्या गाजलेल्या ऐतिहासिक कादंबऱ्या होत.

पहिल्या टप्प्यातील कलेचे स्वरूप

येथेहि हरिभाऊंच्या आखीव मार्गाने कादंबरीकार गेले. संमिश्र कथानके व लेखनविस्तार ह्या गोष्टी अगदी स्पष्टपणे जाणवतात. 'गड आला पण सिंह गेला' असा एखादाच अपवाद मिळतो. एखादी ऐतिहासिक घटना अथवा सामाजिक जीवनातील समस्या निवडावयाची. त्याच्या भोवती वर्तुळाकार पात्र-रचना उभी करायची. ही पात्रे त्यांना दिलेल्या भूमिका पार पाडायची. उपसंहार नावाच्या प्रकरणात साऱ्यांचे भवितव्य वा मृत्यु सांगून लेखक मोकळे होत. कादंबरीत उत्कट प्रसंग आणायचे. उत्कटता निर्माण करताना शक्यता, वास्तवता, उपयुक्तता कसोशीने पाहिली जात नव्हती. दुपदरी अथवा तीन पदरी कथा रंगवून आलटून-पालटून विस्तारत न्यायच्या. उत्सुकता टिकविण्यासाठी प्रकरणाची अखेर अदभुत अथवा रहस्यमय करून ठेवायची. लेखनात तटस्थाच्या अथवा तद्रूपतेच्या अदृश्य भूमिकेवरून वावरताना वाचकांना आवाहन करीत, अडवीत,

उपदेश करीत, आनंदादि भावना प्रकट करीत हे लेखक लिहीत. गद्य लेखनाची भाषा इंग्रजी अमदानीपूर्वी फक्त पत्रव्यवहारापुरती वा बखरीपुरती मर्यादित होती. ह्या नव्या काळात गद्य, सुरुवातीला कष्टसाध्य, कृत्रिम संस्कृतनिष्ठ आढळते. हरिभाऊंपासून पुढे गद्य समर्थ झाले. मात्र भाषेतील काही जुने घटक तसेच राहिले. संवादातून मनोरचना अथवा प्रसंगाचे चित्रण करावे असे त्यांना सुचले नाही वा पटले नाही. स्थलकालवर्णने समर्पक उतरली तरी त्याचा मूळ कथेशी सांधा कसा जुळतो याचा विचार होत होता असे वाटत नाही. ह्या वर्णनात एक प्रकारची रोमँटिक मनोवृत्ति आढळते. फडके-खांडेकरांच्या काळात ज्या साधनांचा सुंदर उपयोग करून घेण्यात आला, त्यांच्या खुणा या टप्प्यात मिळतात. पत्रांचा उपयोग, स्वप्नांचा उपयोग, आत्मचरित्रपर शैली या सर्वांचा वापर आढळतो. मात्र नेमक्या त्याच साधनाचा उपयोग (अपवाद वजा जाता) हेतुपुरस्सर असावा असे वाटत नाही.

या काळातल्या कलेने पुष्कळ अक्षर साहित्यकृति निर्माण केल्या. त्या काळच्या बहुतांशी सुशिक्षित मध्यमवर्गाचे, अपेक्षांचे, अपेक्षाभंगांचे, समस्यांचे कलात्मक चित्रण त्यात आढळते. या कलाकृतीच्या निर्मात्यांची मने सहानुभूती, संताप, आशा-निराशा इत्यादि भावनांनी भरून गेल्याचे स्वच्छ जाणवते. या साऱ्यांनी कलेच्या हेतूचा जीवनाशी मेळ घातलेला होता, म्हणून ऐतिहासिक कादंबऱ्यांच्या निर्मितीमागे अदभुताची आवड, रोमँटिक मनोवृत्तीप्रमाणेंच ' पूर्व-दिव्यांचे ' चित्रण करून रम्य भविष्यकाळाची तयारी करून ठेवणे हे तत्त्व होते. या काळात कला व जीवन यात वैरभाव अथवा फुटून वेगळे होण्याची ईर्षा नव्हती.

त्या टप्प्यातील ' काल्पनिक '

स्वैर कल्पनाविलास हा कलेचा एक आविष्कार आहे. आरंभींच्या काळात जशीं अनेक अदभुतरम्य कथानके असलेल्या कादंबऱ्या आल्या तशा या टप्प्यातहि येत राहिल्या. मात्र त्यांचा वेग कमी झाला. श्री. पारखी यांची ' मित्रचंद्र ' (१८८०), दातारांची ' इंद्रभुवनगुहा ' (१९१३), ' कालिकामूर्ति ' (१९०९) अशा काही अविस्मरणीय कल्पनारम्य कादंबऱ्या लिहिल्या गेल्या आहेत. यांपैकी पुष्कळांना इंग्रजी कादंबऱ्यांचा आधार आहे. पहिल्या पहिल्या काळातील अद्‌भुताची आवड या टप्प्यात कमी झाली. कदाचित ऐतिहासिक कादंबऱ्यांत त्या कादंबऱ्यांचे वाचक मिसळून गेले. अद्‌भुत, कल्पनापूर्ण साहित्याची भूक त्या मार्गाने निवारण झाली. एकंदरीने पाहाता हे काल्पनिकाचे, अद्‌भुताचे आकर्षण क्षीण होऊ लागले, यात शंका नाही.

'काल्पनिक' मनोरंजनाचे काम करी. वास्तवाहून ते पूर्ण दूर असे. 'जादुगार' कादंबरीच्या निर्मितीपासून नव्याने आलेल्या एका कलातत्त्वाचे अंश यांत मिळतात.

पहिल्या टप्प्यातील भाषांतरे

मराठी वाङ्मयाच्या इतर शाखांचे भाषांतरयुग पहिल्या टप्प्यापूर्वीच संपते. केशवसुतांसारखा कवि, किर्लोस्करासारखे नाटककार यांनी भाषांतराचा आधार टाकला होता. कविप्रतिभा व किर्लोस्करांच्या नाटकामागील प्रतिभा स्वतंत्र विहरू लागल्या होत्या. त्यामानाने ह्या कादंबरीने पहिल्या टप्प्यातहि भाषांतराकडे पाठ फिरविली नाही. 'मधली स्थिति' मुळात भाषांतरितच होती. बोकॅशिओच्या गोष्टीवरून रचलेली 'मनमोहन व विलासिनी' (१८९०) ही कादंबरी तेव्हा फारच लोकप्रिय झाली होती. विकार ऑफ वेकफिल्डवरून रचलेली 'वाईकर भटजी', डॉन क्विक्झोटवरून रचलेली 'शामभट आणि त्याचा शिष्य बटो', टॅलिसमनवर आधारित 'महाराणा प्रतापसिंह', ट्रेझर्स ऑफ हेवनचे 'स्वर्गीय प्रेम', प्राइड अँड प्रेज्युडिसचे 'आजपासून पन्नास वर्षांनी', लास्ट डेज् ऑफ पॉम्पेचे 'हाय गे उज्जयिनि', हॉन्टेड अॅबेचे 'भुताटकीचा बुरूज', सॅन्डफर्ड अॅन्ड मर्टनचे 'हरि आणि त्रिंबक' अशी कित्येक भाषांतरे आढळतात. ही बहुतांशी 'इतो भ्रष्टस्ततो भ्रष्टः' पैकी आहेत. कारण त्यात नावे आपल्याकडची व वातावरण परदेशी होते. या साऱ्यांपेक्षा नाथमाधवांची 'वीरधवल' यशस्वी ठरली. ही सुद्धा 'केनेथ' ह्या रेनॉल्डच्या कादंबरीचे रूपांतर आहे.

भाषांतरे केवळ इंग्रजीतूनच आली असे नाही. विशेषतः का. र. मित्र, वि. सी. गुर्जर, वा. गो. आपटे यांनी बंकिमचंद्रासारख्या बंगाली कादंबरीकारांचा व आपला परिचय करून दिला. बंगाली व मराठी माणूस फार जवळचे होते. धर्म, देव, देश, कर्तव्ये, आकांक्षा, अपेक्षा या साऱ्याच गोष्टीत साम्य फार. त्यामुळे 'विषवृक्ष', 'आनंदमठ' वगैरे कादंबऱ्या अगदी आपल्या असे मराठी वाचकाला वाटले असले पाहिजे. हळुवारपणा, कलात्मकता असलेल्या ह्या सौंदर्यनिष्ठ बंगाली कलाकृतींनी महाराष्ट्राच्या दृष्टिकोनात वेगळेपण आले. या कादंबऱ्या व 'जादुगार' वगैरे नंतरच्या कलाकृति आणि मराठी नायकनायिकांची नावे, लक्षांत घेता असा निष्कर्ष निघतो.

दुसऱ्या टप्प्यातला समाज

हरिभाऊंच्या अखेरच्या कादंबरीपूर्वीच 'रागिणी' (१९१५) प्रसिद्ध झाली व हरिभाऊंच्या हातातले निशाण वामनराव जोशांकडे आले. त्यांची

शेवटची कादंबरी ' इंदू काळे व सरला भोळे ' ही १९३४ मध्ये आली. आणि या काळातच नंतरच्या प्रथम श्रेणीच्या कादंबरीकाराचे स्थान निर्माण होऊ लागले. हे कादंबरीकार म्हणजे फडके, खांडेकर, माडखोलकर इत्यादि. या दुसऱ्या टप्प्यातल्या सामाजिक जीवनाचे व कादंबरीचे सख्य कितपत राहिले ते पाहाणे योग्य ठरेल. ' रागिणी ' मनातील हालचालीचे चित्र वर्णन करणारी पहिली कादंबरी असे म्हटले जाते. मर्यादित अर्थाने ते खरे आहे. हरिभाऊ व त्यांचा काळ यातले लेखन मनविरहित नव्हते. एवढे खरे की, प्रसंगनिर्मितीवर त्या काळच्या लेखकांचा अधिक भर होता. हरिभाऊंच्या यमूसारख्या नायिका व वामनरावांच्या रागिणी, उत्तरा या नायिका यांच्या मनोवृत्तींत फरक आहे. हा फरक पडण्याचे एक कारण ' परिस्थितीत होत गेलेली सुधारणा ' हे होय. यमू पुष्कळशी प्रतिकारशून्य व सहनशील आहे. रागिणीनंतरच्या काळात स्त्री शिकू लागली, कॉलेजांत जाऊन टेनिस खेळण्यापर्यंत तिची मजल गेली ! सहशिक्षण, समानशिक्षण, प्रौढविवाह आले, तर केशवपनाची चाल मागे पडली, संस्कृत वा इंग्रजी नाटक-कादंबऱ्याप्रमाणे ती प्रेम करू लागली व ते ' धनुष्याकृति भुवया ' मधून व्यक्त करू लागली ! तिच्या विचारात स्वतंत्रता, प्रगल्भता आली. ती मनुप्रणीत धर्मकल्पनेला आव्हान करण्याइतपत धीट झाली. पुरुषांच्या जीवनात असले प्रश्न नव्हते. पण त्यांच्या जीवनांत समस्या नव्हत्याच असे नाही. पतितांच्या उद्धाराचे कार्य करण्याची ईर्षा असल्याने ' बंधनापलीकडे ' जाण्याची ओढ निर्माण झाली होती. ' प्रीति ' ला धर्म, जात यांचे बंधन नको असे प्रतिपादन करून ' प्रात्यक्षिका 'कडे वळण्याची इच्छा तेथे आढळते. अस्पृश्यता हा धर्मावरचा कलंक असल्याचे वाटू लागले. हळुहळु देशाच्या अवनतीचे चित्र डोळ्यापुढे येत होते. क्रांतिकारकांची साहसे, टिळकांचे राजकारण, गांधींच्या चळवळी या साऱ्यांचे पडसाद पुरुषांच्या (क्वचित् स्त्रियांच्याहि) कानावर पडत होते. तेवढ्यामध्ये एक महायुद्ध येऊन गेले. युद्ध न खेळता युद्धाचे परिणाम मात्र भोगणे प्राप्त झाले. यातूनच ' साम्यवादा ' च्या नव्या हाका येऊ लागल्या. ईश्वराच्या सांकेतिक कल्पना बदलून गेल्या, निरीश्वरवादापर्यंत विचारांनी मजल गाठली. आधी समाजकार्य की आधी राजकारण या टिळक-आगरकरांच्या काळातल्या समस्या गेल्या नव्हत्या. सुशिक्षणाने मनुष्य राष्ट्रप्रेमाला पारखा होतो की काय ? सरकारी नोकरी ही सोन्याची बेडी आहे की काय ? स्वराज्य, स्वदेशी, बहिष्कार हे योग्य की अयोग्य ? ह्या साऱ्या प्रश्नांची उत्तरे समाज शोधीत होता. हळुहळु औद्योगिक-करणाचे परिणामहि जाणवू लागले. वरेरकरांच्या ' धावत्या धोंड्या 'त या समस्येचे गांधीप्रणीत उत्तर मिळते. समाज व व्यक्ती यांत समाज हा शासक व व्यक्ती ही शासित. हे जरी खरे तरी व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या कल्पना विकसित होऊ

लागल्या, त्यांचा नीतीशी विशेषतः स्त्री-पुरुषविषयक नीतिसंबंधाशी विरोध येऊ लागला. याच काळात भारतीयांच्या परदेशातील जीवनचित्रणाला स्थान मिळाले. आय्. सी. एस्. ला जाणारे तरुण, त्यांचे चाळे, त्यांना जाळ्यात पकडणाऱ्या स्त्रिया, पाश्चात्य प्रणयकल्पनांनी त्यांचे बदललेले आचारविचार, या साऱ्यांना साहित्यान्तर्गत केले डॉ. श्री. व्यं. केतकरांनी. नियतकालिके, सभासंमेलने यांनाहि बहर आणला. त्यातून कलाजीवनाचे संबंध, संघर्ष होऊ लागले. साहित्यनिर्मितीची गतीहि वाढली व संख्याही पुष्कळ वाढली.

दुसऱ्या टप्प्यातील कलेचे स्वरूप

हरिभाऊ आपटे यांच्या लेखनात समाजजीवनासंबंधीचा जिव्हाळा व अन्याय झालेल्यांबद्दल अनुकंपा आढळतात. त्यांचे मानवी मनाचे ज्ञान पाहून मन आश्चर्यचकित होते. हरिभाऊंच्या कलेत पुढेपुढे तोचतोपणा आला होता आणि हा तोचतोपणा अपरिहार्य असतो. शरीराप्रमाणे बुद्धीचीहि विकासकक्षा कुठेतरी संपते. त्याचप्रमाणे कलेचेहि होते. त्यात कलावंत पुष्कळ काळ लिहीत राहिला म्हणजे हा दोष उघड होत जातो. हरिभाऊ व त्यांच्या काळातले इतर कादंबरीकार व या दुसऱ्या टप्प्यातले कादंबरीकार वेगळे होतात यामुळेच. हरिभाऊंच्या ठशाहून वेगळा असा ठसा 'रागिणी'ने उमटविला. 'रागिणी'ने तत्त्वचिंतनाची जोड करून दिली. हे तत्त्वचिंतन तत्कालीन विचारप्रधान वाचकाला नवे व आकर्षक वाटले असले पाहिजे. रागिणीत प्रेमाचे—प्रणयाचे चित्र आले. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्या प्रणय अथवा प्रीति हा केंद्रबिंदू धरून लिहिलेल्या नाहीत. पाराशर पुराणातल्या पोथीचे सहाय्य घेऊन एक नवा चमत्कृतिजनक प्रयोग 'आश्रमहरिणी'त झाला. वा. म. जोशांच्या 'इंदू काळे व सरला भोळे' या कादंबरीने पत्ररूप कादंबरीतले अद्वितीय स्थान मिळविले. या दुसऱ्या टप्प्यात केतकर हे दुसरे मोठे विचारवंत कादंबरीकार. केतकरांचा आवांका मोठा, पण कलात्मकता कमी. केतकरांनी कलेसंबंधी साधनाहून अधिक गौरवाने विचार केलाच नाही. कादंबरी म्हणजे एक सहजसाध्य लेखनप्रकार होय अशा डौलात ते लिहू लागले. अनुभवाचा भरगच्चपणा, विचाराची झेप, आशयातील नवेपणा या तीनहि दृष्टींनी ते वा. म. जोशी यांच्यापेक्षाहि मोठे; परंतु कलेसंबंधी बेफिकिरी असल्याने कमी दर्जाचे कलाकार म्हणूनच केतकर ओळखले जातात आणि केतकरांच्या कादंबऱ्यांच्या पार्श्वभूमीवरच जोशी यांच्या कादंबऱ्यांतील कलात्मकता अधिक आकर्षक वाटते. जोशांच्या कलेचा विकास होत होता. त्यातील गतिमानता लक्षात येते. छोटासा परीघ, नीटस मांडणी, प्रसंगाचा नाजुकपणा इत्यादि कलागुण अथवा कलाविशेष लक्षात घेतले तर नारायण

हरि आपटे यांची आठवण होणे अपरिहार्य आहे. त्यांच्या कलेचा एक वेगळा विशेष म्हणजे गूढ रम्यतेचे (रोमँटिक) त्यांनी चालू ठेवलेले दालन. ‘ पहाटेपूर्वीचा काळोख ’ लिहिणाऱ्या लेखकाने ‘ रत्नगुंफा ’सारखी कादंबरी लिहिली ही एक नमूद करण्याजोगी घटना आहे. हरिभाऊंच्या काळापेक्षा काळहि खूप पुढारला होता. ह्या पुढारलेल्या काळाचा फायदा कलाकृतीची कलात्मक पार्श्वभूमि सुंदर करण्यासाठी केला गेला तर नवल नव्हे. हरिभाऊंच्या काळातले वातावरण एकसुरी होते. एका प्रख्यात लेखकाने किंचित चेष्टेच्या सुरात त्यांना ‘ सदाशिव-पेठी ’ म्हटले आहे. हरिभाऊंचा मराठी नायक पुण्यातला होता. त्यानी निर्माण केलेले विश्व पुण्याभोवतालचे आहे. या काळात ही ‘ सदाशिवपेठ ’ एकमेव राहिली नाही. मराठी कादंबरीचे चित्र अधिक व्यापक होऊं लागले. रोजनिशी, पत्रे, कथा, रूपके, रूपककथा इत्यादींची मदत घेऊन कलेतील नावीन्य निर्माण करण्याचे यत्न झाले. वरेरकरांच्या ‘ गतभर्तृका ’ या नांवाने केवढे वादंग माजले ते लक्षात घेतले की, त्या काळच्या वाचकलेखकांच्या मनोवृत्तीची मौज वाटते.

ह्या काळातील काही छोटे विषय—(१) ऐतिहासिक कादंबरी

ह्या काळात ऐतिहासिक कादंबरीचा विकास संपला ! मुद्दाम आठवण ठेवून मोजायच्या म्हटल्या तर ना. ह. आपट्यांची ‘ रजपुतांचा भीष्म ’ साधुदासांची ‘ पौर्णिमा ’, भानूंची ‘ शृंगेरीचा मठ, ’ पांगळांची ‘ सुलतान रझिया ’, फडक्यांची ‘ अल्लाहो अकबर ’ अशा तुरळक कादंबऱ्या आढळतात. मात्र या काळांत हडप, नाथमाधव या दोघांनी दोन मोठ्या माला रचल्या. हडपांनी ‘ शिवशाहीचा शुभशकुन ’ पासून जो प्रारंभ केला तो १९३४ पर्यंत पेशवाईच्या पुष्कळ अवस्थांचे चित्रण केले; तर नाथमाधवांनी ‘ स्वराज्याचा कारभार ’ सुरू करून ‘ स्वराज्यावरील संकट ’ पुरे केले ! यांच्याइतक्या महत्त्वाच्या नसल्या तरी त्या काळांत सी. के. दामले यांची ‘ वसईचा रणसंग्राम ’, ल. ना. जोशी यांची ‘ पन्हाळगडचा वेढा ’, द. वि. परांजपे यांची ‘ अस्तप्राय भानू ’ वगैरे कादंबऱ्या लोकप्रिय ठरल्या. असे असूनहि ऐतिहासिक कादंबरी क्षीण झाली यात शंका नाही. असे का व्हावे ? इतिहासाची, त्यातल्या अद्भुताची, स्वपराक्रमाच्या गुणगानाची आवड अशी लुप्त का व्हावी ! याची चार कारणे संभवतात. ऐतिहासिक कादंबऱ्यांपैकी पुष्कळशा शृंगारिकच होत्या. अगदी हरिभाऊसारख्यांच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्याही सामाजिक कादंबऱ्यांपेक्षा अधिक शृंगारिकच होत्या. माणसाची शृंगार-वाचनाची आवड ह्या काळांतल्या सामाजिक कादंबऱ्या पुरी करू लागल्या हे एक कारण; दुसरे असे की राजकारणांतील प्रवाह व प्रभाव बदलत

होते. गांधीयुगात या ऐतिहासिकतेहून वेगळ्या अशा राजकारणाकडे तरुणांचे लक्ष वेधले. गांधींनी 'पूर्वदिव्या'चे फारसे कोडकौतुक केलेच नाही हे तिसरे कारण व गांधीयुगात सामान्य वाचकवर्ग निष्क्रीय न राहाता या ना त्या मार्गाने क्रियाशील झाला. साम्यवादाच्या क्रांतिकारक तत्त्वज्ञानामुळेहि जाणत्या वाचकांची ऐतिहासिकतेची आवड कमी होत गेली. हे चौथे व अखेरचे कारण. केवळ अद्भुतासाठी 'आणे माला'ना आश्रय मिळू लागला होता. 'रायक्लब अथवा सोनेरी टोळी' ही नाथमाधवांची कादंबरी अशाच अभिरुचीची प्रतीक होय. एवंच 'ऐतिहासिकां'चा अस्त होऊ लागला. ह्या तथाकथित 'ऐतिहासिक' कादंबरीत मूळ घटनेखेरीज बहुतांशी सारे कल्पित अघटित होते व हडप 'सत्य'-शोधक राहिले परंतु 'कला' गमावून बसले. ऐतिहासिक सत्याला न डावलणारे, व उलट साक्षेपाने धरून राहाणारे हडप हे एकच मोठे कादंबरीकार होत.

(२) स्त्रैणकथा

जे हडप एका बाबतीत एवढे मोठे हडप तेच 'बहकलेली तरुणी' (१९२४), 'वांकडे पाऊल' (१९२४), 'इष्काचा प्याला' (१९२५), 'राणी की रखेली' (१९२७) असल्याहि कादंबऱ्या लिहितात हे पाहून आश्चर्य वाटते. ऐतिहासिकतेतल्या रुक्षपणाची ही प्रतिक्रिया तर नव्हे ? अगदी अर्वाचीन काळात 'काम'प्रधान ऊर्फ 'चटोर' साहित्याच्या निर्मितीचा हा प्रारंभ तर नसेल ? याच यादीत सफाईदार भरपूर लेखन करणारे बोकीलहि येतात. 'माला'कारांचे या एक आणा दोन आणेपासून आठ आणे मालांपर्यंतच्या लेखक-प्रकाशकांनी जे अनपेक्षित विडंबन केले ते तुलनेने फारच उद्वेगजनक वाटते. १९३४ नंतरच्या काळात शृंगारवर्णनाचा मोकळेपणा कितीतरी वाढला. जीवनच भिन्न झाले व आज जेवढे अशा प्रकारचे लिहिले जात आहे त्या मानाने हडपांचा हा काळ कमी महत्त्वाचाच म्हणावा लागेल.

(३) लेखिका

हरिभाऊ आपटे यांच्यापूर्वीहि साळूबाई तांबवेकरांनी 'चंद्रप्रभाविरह-वर्णन' (१८७३) केले. अनसूयाबाई देशपांडे यांची 'वसईचा वेढा' (१९१२), जानकीबाई देसाई यांच्या सहासात कादंबऱ्या हरिभाऊकालातच येतात. काशीताई कानिटकरांच्या एकाहून अधिक कादंबऱ्या त्याच काळातल्या

परंतु या दुसऱ्या टप्प्यांत लेखिका संख्येने वाढल्या. पिरोज आनंदकर[७], आनंदीबाई जयवंत[८], शांता नाशिककर[९], कमला बंबेवाले[१०], विभावरी शिरूरकर[११], कुसुदिनी शंकर प्रभावळकर[१२], इंदिराबाई सहस्रबुद्धे[१३] अशा अनेक लेखिकांनी कादंबरी-रचना केली. बहुतांशी त्या त्या काळी चर्चेला आलेल्या जीवनातील समस्यांचा उपयोग त्यांनी करून घेतला. (उच्च, उदात्त ध्येयपूर्ण स्वप्ने त्यांनी फारशी रंगविलेली नाहीत.) नोकरी, बाहेरख्याली पती, अपत्य-संगोपन, वेश्यांचा उद्धार, घटस्फोटाची गरज, पूर्वप्रणय व लग्नबंधनानंतरचा बदल असल्या विषयांच्या आधारे त्यांनी लेखन केले. हळुवारपणा, भावविवशता या दोहोंच्या बाबतीत त्याचे यश जाणवते. परंतु समानशिक्षण, समानजीवन यांमुळे हळुहळू 'स्त्री' व 'पुरुष' लेखक हा भेद कादंबऱ्यांच्या अंतरंगातून सांगणे अशक्यच बनू लागले होते.

(४) भाषान्तरित वा रूपान्तरित कादंबऱ्या

या काळात भाषान्तरे वा रूपान्तरे संख्येने वाढली. गुर्जरांनी बंगालीतून यापूर्वीच भाषांतरे करायला सुरुवात केली होती. 'पौर्णिमेचा चंद्र,' व 'कुलकलंक १-२' ह्या त्यांच्या कादंबऱ्या प्रसन्न उतरल्या आहेत. आपटे यांनी बंकिमचंद्रांचा पूर्ण अनुवाद केला. रहस्य, सुंदर भाषा, भावपूर्ण प्रसंग व स्पष्ट व्यक्तिचित्रणें येथे आढळतात. या काळात शं. बा. शास्त्रींनी 'गृहदाह' ह्या शरच्चंद्रांच्या कादंबरीवर आधारलेली 'अनलज्वाला' लिहून लोकप्रियता मिळविली. टॉल्स्टॉयच्या कादंबरीचे पुरोहितांनी केलेले रूपांतरहि ह्या काळात खूप गाजले. वरेरकरांनी शरच्चंद्रांना मराठी वेष द्यायला सुरुवात केली. वरेरकरांचे हे कार्य फारच मोलाचे ठरते. हरिभाऊंप्रमाणे फडक्यांनीसुद्धा भाषान्तरानेच प्रारंभ केला व हरिभाऊंप्रमाणेच हे पारतंत्र्य टाकले!

या कादंबऱ्यांनी मराठी कादंबरीकारांना विशेष मार्गदर्शन केले नाही. वाचकवर्गाची हौस भागविली. भाषांतरे स्वदेशीय कादंबऱ्यांची झाली. रूपांतरे परदेशी कादंबऱ्यांची झाली. मेरी कॉरेली, टॉल्स्टॉय, गाल्स्वर्दी, ह्यूगो हे ह्या काळातले लोकप्रिय पाश्चात्य कादंबरीकार. समाजाचे वेगळेपण, संस्कारातला फरक, वाचकवर्गाची अपेक्षा हे सारे लक्षात घेता या काळात रूपान्तरेच अधिक का झाली याचा उलगडा होतो.

---

(७) माझं बाळ तें. (८) कुलकथा. (९) लग्नाचा बाजार, हाच का धर्म ? (१०) बंधमुक्ता. (११) हिंदोळ्यावर. (१२) कर्तव्याची जाणीव, अनियमित जग. (१३) गोदावरी, केवळ ध्येयासाठी, बाळुताई धडा घे.

तिसऱ्या टप्प्याचे दिग्पाल

वा. म. जोशांच्या काळात लेखन विपुल झाले. लेखक पुष्कळच वाढले. त्यांच्यातूनच १९३५ नंतरच्या कालखंडाचे प्रमुख कादंबरीकार पुढे येत होते. ना. सी. फडके[१४], वि. स. खांडेकर[१५], ग. त्र्यं. माडखोलकर[१६], पु. य. देशपांडे[१७], भा. वि. वरेरकर[१८], विभावरी शिरूरकर, वि. वा. हडप हे सारे कादंबरीकार कालपटावर आपले अस्तित्व सिद्ध करून बसले होते. 'आस्तिक' ही पहिलीच कादंबरी लिहून पां. स. सानेहि ध्यानात येण्याइतके स्पष्ट झाले होते. शांताबाई नाशिककरांनाहि त्याच वर्गात घालावे लागते.

ह्या साऱ्यांनी जे साहित्य निर्माण केले त्याच्यामागे वळणावरून मागे दिसणारे हे उपरोक्त दृश्य होते. पूर्वसंस्कार व स्वप्रतिमा यांच्या बळावर कमीअधिक प्रमाणात या लेखकांनी तिसऱ्या टप्प्याची अधिकारसूत्रे हाती घेतली यात शंका नाही.

थोडेसे अंकगणित

१९३५ पर्यंत मराठीत सुमारे सतराशे कादंबऱ्या प्रसिद्ध झालेल्या आढळतात. 'आणेमाला'कारांची संख्या धरली तर ही संख्या पुष्कळच वाढेल. १९१५ पर्यंत मासिकातून जास्त कादंबऱ्या प्रसिद्ध होत. १९२० नंतर हे प्रमाण कमी झाले. स्त्रियांनी लिहिलेल्या कादंबऱ्यांची संख्या दीडशेहून अधिक भरत नाही. भाषांतरे-रूपांतरे सुमारे तीनशे भरतात. १९२० नंतर ही संख्या हळुहळु कमी होत गेली. तटस्थपणाच्या तांत्रिक भूमिकेवरूनच कादंबरीची रचना झालेली आढळते. आत्मचरित्रपर कादंबरीचे प्रमाण दोन टक्क्यांच्या आतबाहेर पडते. आत्मचरित्र-पद्धतीच्या कादंबरीत १९१५ नंतर वेगाने भर पडूं लागली.

घाटातून उतरताना वा घाट चढताना मागे रस्ता दिसत राहातो. केव्हा केव्हा तो आपल्याशी लपंडावहि खेळतो ! मराठी कादंबरीच्या वळणावरून मागे दिसणारे हे असे दृश्य आहे. ते धावते आहे. क्षणभराहून अधिक काळ मनावर टिकून राहात नाही व म्हणून ते संपूर्ण दर्शन नव्हे. निमिषमात्रात, पापण्यांच्या एका व पहिल्याच उघडझापीत जसे दर्शन घडते तसे हे दर्शन होय.

(१४) कुलाब्याची दांडी, जादुगार, दौलत, अटकेपार, निरंजन. (१५) हृदयाची हांक, कांचनमृग, उल्का, दोन ध्रुव. (१६) मुक्तात्मा, भंगलेलें देऊळ. (१७) बंधनाच्या पलीकडे, सुकलेलें फूल, सदाफुली. (१८) विधवाकुमारी, धांवता धोटा, चिमणी.

२

दोन तपे—दोन ध्रुवांइतकी दूर !

सूत्रधार

ज्या सात लेखकलेखिकांच्या संबंधाने १९३४ च्या दरम्यान अंदाज करणे शक्य होते त्यां सातांपैकी वरेरकरांकडून[1] कादंबरीक्षेत्रांत फार मोठी कामगिरी झाली नाही. पु. य. देशपांडे यांनी ' न धरीं शस्त्र करीं मी ' अशा प्रकारची जणू शपथ घेतली व त्यांचे कादंबरीलेखन संपुष्टांत आले[2]. हडपांच्या लेखनाचे स्वरूपच वेगळे झाले. फडके[3], खांडेकर[4], माडखोलकर[5] ही त्रयी अगदी साठ सालापर्यंत कादंबरीलेखन करीत आहे. फडक्यांच्या कादंबऱ्यांची पन्नाशी नुकतीच झाली. १९५२ पूर्वी सात-आठ वर्षे खांडेकर मूक होते. १९५२ मध्ये ' अश्रू ' लिहून ते पुन्हा पुढे आले व लगेच परत स्तब्ध झाले. १९५९ मध्ये ' ययाति ' च्या द्वारे

---

(१) उघडझांप, वेणू वेलणकर, फाटकी वाकळ, तरते पोलाद, शिपायाची बायको, सात लाखांतील एक इ०

(२) अलीकडेच त्यांची ' आहुति ' प्रसिद्ध झाली आहे. त्यापूर्वी विशाल जीवन, काळी राणी, नवें जग.

(३) उद्धार, प्रवासी, समरभूमि, गुप्त प्रायःचित्त, वादळ, अखेरचं बंड, जेहलम, हांक, कुहुकुहु इ०

(४) हिरवा चांफा, दोन मनें, पांढरे ढग, पहिलें प्रेम, क्रौंचवध, अश्रू, ययाति इ०

(५) शाप, कांता, मुखवटे, नवे संसार, चंदनवाडी, नागकन्या, प्रमद्वरा, अनघा इ०

ते परत येत आहेत. विभावरी शिरूरकरांचे[६] लेखनहि अडखळत चालले आहे परंतु १९५० मध्ये ' बळी ' लिहून त्यांनी मोठ्या अपेक्षा निर्माण करून ठेवल्या. ' आस्तिक 'चे लेखक श्री. पां. स. साने[७] यांनीहि या कालखंडांत स्वतःचे स्थान मिळविले. जुन्या कालखंडात न जाणवलेले बोकील[८] यांनी पुष्कळ लेखन केले. मातबर लेखकांनाहि स्थानभ्रष्ट करतील असे वाटू लागले होते द. र. कवठे-[९] करांबद्दल. वळवाच्या सरीसारखे त्यांचे लेखन झाले, लोकप्रिय झाले व नंतर गुप्तहि झाले. या प्रमुख कादंबरीकारांबरोबर एखाद्या दुसऱ्या कादंबरीनेहि मान्यवर झालेले लेखक दिसतात. ह्या लेखकांना कालप्रवाहांत फारसे स्थान मिळणार नाही; मात्र त्यांच्या कलाकृति टिकून राहातील हे निर्विवाद. ' महापूर ', ' वैष्णव ', ' गांवगुंड ', ' झुंज ', ' रात्रीचा दिवस ', ' रणांगण ', ' पाणकळा ', ' सहारा ', ' तांबडी माती ', ' सराई ', ' विनाश ', ' अमावास्या ', ' वठलेला वृक्ष ', ' उपकारी माणसें ' या कादंबऱ्या महत्त्वाच्या ठरतात. ह्यांपैकी बहुतेक सर्व लेखक वा त्यांच्या कादंबऱ्या स्वातंत्र्यपूर्व कालातील होत. १९३५ ते ४७ हे पहिले तप होय. ' स्वातंत्र्या 'च्या भूमिकेवरून यांची विभागणी केली जात नाही. तर वाङ्मयीन प्रेरणा, वादविवाद, कादंबरीचे अंतर्बाह्य स्वरूप या साऱ्याच दृष्टींनी हे तप आपोआपच स्वयंपूर्ण व स्वतंत्र ठरले आहे.

ह्या तपाचे अद्वितीयत्व

या बारा वर्षांत कादंबरीची निर्मिती होत राहिली. मराठीतल्या काही अप्रतिम कादंबऱ्यांची निर्मिती झाली. या तपाचे अद्वितीयत्व आहे, लेखक टीकाकारांच्या जाणिवेत. कलाविषयक मूल्यमापनाचे घटक; कलानिर्मिती; कलेचा हेतु व परिणाम; कलांमधील साहित्याचे स्थान; कला आणि जीवन यांचे परस्परावलंबित्व; कला व नीति यांच्या संघर्षाचे स्वरूप यासारखे प्रश्न मोठ्या हिरीरीने पुढे मांडले गेले. हे वाद कडाक्याच्या मतभेदांनी गाजले. कलाबाह्य मूल्ये या काळात साहित्यात शिरू लागली होती. त्यांना साहित्यान्तर्गत होऊ न देण्यासाठी व मुद्दाम होऊ द्यावी म्हणून आव्हाने-प्रतिआव्हाने यांनी सारे वातावरण भरून गेले. याच सुमारास राष्ट्र-स्वातंत्र्याच्या झगड्याला तीव्र रूप प्राप्त झाले. नव्या महायुद्धाने

(६) विरलेलें स्वप्न, बळी.

(७) शामची आई, शाम (१, २, ३,), सती, क्रांती, धडपडणारीं मुलें इ०

(८) मंगळागौरीच्या रात्री, चौदा एप्रिल, बेबी इ०

(९) विखुरलेले प्रेम, अपुरा डाव, रेशमाच्या गाठी इ०

साहित्याच्या कंठी प्राण आले. तत्त्वे, मूल्ये, सत्ये आणि प्रत्यक्ष जीवन यांची फारकत होऊ लागली. दोनच पक्षात हे वाद झाले नाहीत. अनेक दृष्टिकोनातून त्या त्या वादांना फाटे फुटत गेले. साहित्य व राजकारण, कला आणि मतप्रचार, कला व गांधीवाद, साम्यवादी तत्त्वज्ञानातून आलेली वास्तवता व 'दोन घटका करमणुकीतून' आलेले स्वप्नरंजन असल्या प्रश्नांवर तीव्र मतभेद होऊ लागले. एका काळी गणेशोत्सवांनी जे राष्ट्रीय पुनरुज्जीवनाचे कार्य केले त्या गणेशोत्सवात नामवंत टीकाकार व कलाकार यांची व्याख्याने होऊ लागली. नव्या नव्या महाविद्यालयात ह्या वादांविषयी समंजस विद्वानांची चर्चात्मक भाषणे होऊ लागली. साऱ्या सुशिक्षित रसिक वाचकांच्या मनांत लेखनाविषयी उत्सुकता व आपुलकी निर्माण झाली. प्रत्येक पिढी मागच्या पिढीच्या खांद्यावरून जग पाहाते. ह्या वादापैकी पुष्कळशा वादांचे 'सूतोऽवाच' १९३५ पूर्वीच झालेले होते. निवडणुकीच्या प्रचार-मोहिमेला जसा पुढेपुढे वेग येऊ लागतो, तसा ह्या काळात साहित्यचर्चेच्या संबंधात आला व म्हणून १९३५ ते १९४७ हा कालखंड अद्वितीयच म्हणावा लागेल. आपटेपूर्व कालखंडांत चर्चा दुर्लभच होती. वा. म. जोशांपर्यंतच्या हरिभाऊंच्या कालखंडात चर्चा होऊं लागली. (तसे पाहिले तर हरिभाऊंचा कालखंड 'नाटकाचा' म्हणावा लागेल. देवल, खाडिलकर, कोल्हटकर, गडकरी यांची छाप जेवढी त्या काळावर आहे, तेवढी एकंदरीत कादंबरीची नाही.) रागिणीपासूनच्या १९३५ पर्यंतच्या कालखंडात 'पुढे येणाऱ्या' अनेकांनी आपले पाय भक्कम रोवले व मानसशास्त्र, नीति व कला, स्त्रीस्वातंत्र्य इत्यादि समस्यांना कादंबरीत गुंफून टाकले. कालदृष्ट्या प्रत्येक कालखंडाची ही कर्तृत्वाची निशाणी लक्षात घेतली व पहिल्या तपाचा हा बारा वर्षांचा कालखंड ध्यानी आणला म्हणजे त्यातले अद्वितीयत्व प्रत्ययास येते.

मूळ प्रश्न एकच

ह्या कालखंडातील एकंदर साहित्यासंबंधाने जरी चर्चा होत राहिली तरी त्यातील प्रश्न सर्वांशानी कादंबरीला लागू होते. ह्या साऱ्या प्रश्नांचे मूळ एकच आहे. वाढता वाचकवर्ग, सर्वशक्तीनिशी इंग्रजी सत्तेला धडका देण्याची राजकीय मनोवृत्ती या घटकांनी या काळात ह्या मूळ विषयाला महत्त्व आले. तो प्रश्न असा की, 'साहित्याचे हेतु व कार्य काय?' या एका मोठ्या प्रश्नातून, त्याच्या अंतर्गत अनेक छोटेमोठे प्रश्न निर्माण झाले. साहित्यासंबंधी चर्चा करणारांनी अनेक गोष्टी लक्षात घेतल्या नाहीत. रशियासारख्या देशातले वाचकवर्गाचे प्रमाण व आपल्या वाचकवर्गाची संख्या हे लक्षांत न घेतल्याने 'आम जनतेचा उद्धार साहित्याने केला पाहिजे' असा आग्रह होऊ लागला व सुशिक्षित वर्गासाठी

असलेल्या साहित्यात ' राम ' नाही असे मत प्रतिपादन होऊ लागले ! ' आबालवृद्धांचे ' मोजमाप लक्षात घेऊनच कुणी साहित्याचे तत्त्व सांगू लागला ! ! साहित्यनिर्मितीवर लेखकाचा संपूर्ण अधिकार असावा की नसावा ? त्याने समाजाला अहितकर सांगू नये, असाहि आग्रह धरण्यात आला. हिताहिताबद्दलहि एकमत नव्हते. कलेच्या परिणामांबद्दलहि एकमत नव्हते. परित्यक्ता स्त्रीचे अन्य पुरुषाशी संबंध जडले तर ते सांगावे की नाही, सांगताना हे नैतिक ऱ्हासाचे चित्र होय म्हणून लेखकाने वाचकमनावर बिंबवावे की नाही, अनुभव साकार करताना अभिव्यक्तीला निर्बंध असावे की नाही ? असल्या अनेक समस्यांचा विचार या काळात झाला. यातून तीन मुख्य वाद निर्माण झाले.

तीन वाद

कलेच्या मागे हेतुसंशोधनाचा गुप्त पोलिस लावू नये हे मत श्री. न. चिं. केळकरांचे. कलेच्या शुद्धपणाची ही पहिली जाणीव. याच मार्गाने श्री. श्री. कृ. कोल्हटकरही गेले आणि ना. सी. फडक्यांनी ऑस्करवाइल्डच्या बळावर ' कलेसाठी कला ' या मोठ्या साहित्य तत्त्वाचा पाया घातला. जीवनाचे चित्रण करताना परिणाम, ध्येय, इष्टानिष्टता इत्यादिकांचा दाब लेखकाने येऊ देऊ नये. लेखक लिहितो त्याचे कारण त्याला होणारा आनंद. प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष अनुभवाचा आनंद स्वतः उपभोगून वाचकाला तो उपभोगू देणे एवढेच कलावंताचे कार्य. एखाद्या तरुणाला स्वातंत्र्याची उर्मी नाही, इतकेच काय पण तो स्वातंत्र्यविरोधी प्रवृत्तींनी भरला आहे तरी त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचा आविष्कार कलात्मकतेने केला गेला तर हे लेखकाला दूषणास्पद होत नाही. समाजातील दैन्य, दुःख यांच्यापासून वेगळ्या अशा आनंदमय विश्वात वाचकाला नेण्याचे कार्य करणारा लेखक निंदास्पद ठरू नये. ह्या वादातील तात्त्विक भूमिका ना. सी. फडके यांनी चांगली मांडली होती. मात्र ते स्वतः कलाकृतींच्या संदर्भात भूमिका बदलू लागले व ' जीवनासाठी कला ' या वादाच्या बाजूला येऊ लागल्याचे विचित्र दृश्य पुढेपुढे आढळू लागले. कलेला स्वतंत्र अस्तित्व नाही. जीवनाचे दर्शन, जीवनांतील उपदेश, जीवनविषयक सामाजिक दृष्टिकोन, समाजजीवनाच्या प्रवाहाशी संगती इत्यादि अनेक गोष्टींचा विचार केला गेला पाहिजे. हा विचार ह्या दुसऱ्या वादातून पुढे आला व ' जीवनासाठी कला ' हे त्या विचाराचे ब्रीदवाक्य ठरले. श्री. व्यं. केतकर, वा. म. जोशी, वि. स. खांडेकर हे वेगवेगळ्या अंगांनी ह्या घोषणेच्या बाजूला आले. आश्चर्याची गोष्ट ही की, कलेचे स्वरूप, कार्य इत्यादि विषयांची चर्चा होऊन हे थांबले नाही. प्रत्यक्ष कादंबरीतूनही या वादाला पोषक ' व्यक्ति ' आढळू लागल्या. ' दोन ध्रुव ',

' काश्मीरी गुलाब ', ' अखेरचे बंड ' वगैरे कादंबऱ्या संदर्भात सांगता येतात. ' कलेसाठी कला ' या तत्त्वाच्या बाजूने असलेल्या फडक्यांनी या काळात अति उत्तान, शृंगारिक, लैंगिक कमी लिहिले व कलेचे एकाहून एक सुंदर नमुने निर्माण केले. जर अनुभव जीवनविषयक ध्येयदृष्टीहून वेगळे व पूर्णपणे आंतरिक असतील तर श्री. खांडेकर त्यांना साहित्यात गौण ठरविणार आणि तेच खांडेकर तांबे यांच्या काव्याचे मर्म उलट्या तत्त्वाने ठरविणार म्हणजे काव्याला जे तत्त्व लागू करावयाचे ते कादंबरीला नको. हे तर्कदृष्ट्या सुसंगत वाटत नाही. ' कलेसाठी कला ' ह्या तत्त्वाची मांडणी ना. सी फडके यांनी चांगली केली. पण पुढेपुढे तेही या ' जीवनवादी ' पंथाच्या जवळ येऊ लागलेले दिसतात. ' कलेने व्यक्त केलेला कोणताहि अनुभव कलात्मक असला म्हणजे झाले. त्यांत जीवन-विषयक तत्त्वज्ञान आले तर अधिकच उत्तम ' अशा तऱ्हेने कलावादी लोक म्हणू लागले. केतकरांसारखे जीवनवादी कलेसाठी खटपट करीत असल्याचे दुबळे दृश्य ' विचक्षणेत ' पाहायला मिळते. खांडेकर तर कलेचा घाट शोधीतशोधीत नुसते ' कारागिरी ' पर्यंत उतरतात की काय अशी भीति वाटू लागली. एखाद्या कलावंताने जीवनातल्या समस्यांकडे पाठ फिरवून जगायचा यत्न करायचा, शेवटी जीवनसन्मुख बनायचे. अशी कथानके असलेल्या कादंबऱ्या त्या काळात आढळतात. त्याचप्रमाणे अन्न, वस्त्र, निवारा, द्रव्य, जीवनसंग्राम, मृत्यू, अपघात असल्या साक्षात् जीवनाचे चित्रण न करता चैन, ऐट, गर्भश्रीमंती, कलासक्ती यातच जीवनाचे साफल्य दाखवायचे असाहि प्रकार कादंबरीतून आढळतो. फडके यांनी कलेच्या स्वरूपाचे व स्वातंत्र्याचे महत्त्व दुसऱ्या तपातील लेखकांनी वेगळ्याच भूमिकेवरून ओळखले. दुसऱ्या तपांत आत्मकेंद्रिता, अतिवैयक्तिकता इत्यादि गोष्टींचा प्रभाव हा ' कलेसाठी कला ' ह्या तत्त्वाचा तार्किक परिपाक आहे.

राजकारण

कलेचा संबंध जीवनाशी जोडण्याचे हे मोठे युद्ध जिंकल्याबरोबर जीवन-वाद्यांचे भिन्नभिन्न कंपू झाले तर नवल नव्हे. या काळांत कादंबरीतून राजकारण चित्रित करायचा हट्ट सुरू झाला. गांधीवादी आदर्शाचे चित्र वा. म. जोशी यांनी ' इंदू काळे सरला भोळे 'मधील ' विनायकरावा 'च्या व्यक्तिचित्राने दर्शविले होतेच. या काळात मुख्यत्वे करून तीन राजकीय प्रेरणा प्रबळ झाल्या व त्या त्या प्रेरणांशी जुळत्यामिळत्या अशा राजकीय म्हणवणाऱ्या कादंबऱ्यांची निर्मिती झाली. १९२१ मध्ये गांधींचा राजकारणात उदय झाला. त्यांनी लढविलेले कायदेभंगाचे लढे, असहकाराच्या चळवळी, हिंदु-मुसलमान अथवा

हरिजन-हरिजनेतर संबंध, उपवास-अहिंसेसारखी साधने इत्यादींमुळे गांधींच्या राजकारणाचे चित्र एकदम नवे, सामान्यापर्यंत जाऊन भिडणारे व आकर्षक ठरले व गांधींच्या राजकारणाने साहित्यात प्रवेश केला. श्रीमंत-गरीब, गुजराती-मराठी असलेही झगडे व समन्वय त्यात होते. या राजकारणावर कलमे होत होत एक भाबडा ' मानवतावाद ' निर्माण झाला. श्री. पां. स. साने तर उघडच सांगू लागले की साहित्यिकांनी गांधी नामक सूर्याभोवतीच फिरले पाहिजे आणि कलाकृतीचे श्रेष्ठ-कनिष्ठत्वहि याच मुद्यावर ठरविण्याचा अडाणी हट्ट धरला. लेखकाने समाजाचे पुढारी बनले पाहिजे असाही याचा अर्थ होऊ लागला. म्हणजे लेखकाच्या कार्यासंबंधी या राजकारणाने संभ्रम निर्माण केला. ' राजकीय ' धारणेचा आग्रह धरणाऱ्या साने प्रभृतींशी समांतर व गांधींच्या राजकारणाशी समांतर असा ' हिंदुत्व 'वादहि याच काळात आला. या दोनहि वादांमध्ये कलेला ' साधनभूत ' व गौण स्थान होते. ' हिंदुत्व 'वादी लोकांचा ' गांधीवादी ' लोकांशी होणारा झगडा ' संघदलां 'मार्फत लढला जाऊ लागला. एका संकटात एका हिंदूला मुसलमान वाचवतो असे दाखवून साने यांचे समाधान झाले ! आश्चर्याची गोष्ट ही, फडके यांच्यासारखा कादंबरीकार आपणच प्रस्थापित केलेले तत्त्व सोडून ' प्रतिज्ञा 'सारख्या कादंबऱ्या लिहू लागला ! गांधीवादी (मानवतावाद), हिंदुत्ववाद यांच्याबरोबरीनें प्रबळ होत होता ' साम्यवाद '. संपांचे राजकारण, टाळेबंदीच्या कटकटी, मध्यमवर्गाची ' ना इथे ना तिथे ' अशी अवस्था, मोर्चे यांचेहि चित्रण कादंबरीत येऊ लागले.

—आणि राजकारणाचा ' गोडवा '

हे पहिले तप महाराष्ट्रात राजकारणाच्या तीव्र जागृतीचे होते. अखेर ' चलेजाव ' चळवळ आली. संस्थानातून ' छोट्या स्वातंत्र्या 'चे प्रयोग झाले. चळवळ फसली तरी स्वातंत्र्याच्या लढ्याची तीव्रता वाढतच गेली. अशा ' महान् ' काळातल्या राजकीय कादंबऱ्या निरुपद्रवी व मोठया गोड आहेत. जीवनवादी लेखकांपैकी पुष्कळांचे ' पितळ ' येथे उघडे झाले. कादंबरीत एक (वा अनेक) प्रणयकथा गुंफायची व पहिल्या आकर्षणाला आणि निर्माण झालेल्या आकर्षणाला वाढू द्यायला ह्या चळवळी, मोर्चे, गोळीबार, तुरुंगवास असल्या साधनांचा उपयोग करायचा. इतक्या सोप्या, मोहक, गोड व निरुपद्रवी राजकीय कादंबरीपेक्षा त्याचा फारसा संबंध नसलेल्या कादंबऱ्या परवडल्या. गांधीवादावर घणाघाती प्रहार करणाऱ्या व कदाचित् एकतर्फी, विकृत असलेल्या माडखोलकरांच्या ' मुखवटे ' सारख्या कादंबऱ्या या मानाने अधिक यशस्वी व राजकीय ठरतात.

गांधींच्या सर्वठिकाणच्या (Fronts) लढ्यांमुळे, युद्धांमुळे या काळात राजकारणाचा व्याप फारच वाढला. कुठल्याहि वैचारिक समस्येची पाऊलवाट धरा. ती अखेर राजकारणाकडे अचूक जाऊ लागली. त्यामुळे साम्यवाद, दलितोद्धार, इंग्रजी सत्तेशी झगडणे हे सारे राजकारणाच्या पोटात येऊ लागले. निद्रिस्त, निष्क्रीय खालचे वर्ग जागे झाले व पुरेसा पैसा, अधिकार, हक्क, यांसाठी लढे देऊ लागले. वरचा वर्ग तसाच राहिला व मधला वर्ग हवालदील झाला तो याच काळात. या वर्गांच्या सामाजिक दुरवस्थेंत राजकीय चित्र उमटते. राजकारणात सामाजिक संघर्ष येतात.

‘ राजकीय ’ कादंबरीचा काळ मुख्यतः स्वातंत्र्यानंतर संपला. हा संपण्यापूर्वी ‘ राज्यव्यवस्थे ’ ची सूत्रे प्रांतोप्रांती लोकांच्या हाती येऊ लागली. जोवर सत्ता नसते तोवर परसत्तेला नावे ठेवणे सोपे असते व त्यातून लोकप्रियताहि लाभते. हिंदुस्थानातील (आता भारतातील) लोकांचा एक सुखद भ्रम आहे. सारे जग स्वार्थी, लुच्चे, अनीतिमान आहे व नीतीवगैरेचे ‘ सारे हक्क ’ भारतीयांकडे राखून ठेवले आहेत ! राजसत्तेचा तुकडा हाती आला व मग ह्या भ्रमाला तडे गेले. मग गटबाजी, लाचलुचपत यांना रंग भरला. गांधींसारख्या माणसाने सुद्धा ह्या भ्रमाचे निराकरण होईल असे वर्तन केले नाही, त्यातूनच ‘ माडखोलकरी ’ वृत्ती निर्माण झाली. गेल्या काही वर्षांत कादंबरीकारांनी इतकी वेगळी तात्त्विक भूमिका घेतली की या ‘राजकीय’ कादंबरीचे भवितव्य संपुष्टात आले.

एक छोटा फाटा

जोशी-खांडेकर यांचा कलात्मक जीवनवाद, केतकर-साने यांचा कलाशून्य जीवनवाद यांच्यामधूनच एक छोटा फाटा गेला. त्याचे नाव ‘ प्रचार ’. कादंबरीकाराने कलेच्या द्वारे प्रचार करावा, अशा अर्थाची भूमिका श्री. भा. वि. वरेरकर यांनी घेतली. वरेरकरांचे मुख्य वाङ्मयीन कार्य जरी नाटकांचे असले तरी ‘ फाटकी वाकळ ’, ‘ तरतें पोलाद ’ व ‘ सात लाखांतील एक ’ यातून खादी, औद्योगीकरण व खेड्यांचा विकास या गांधींच्या राजकारणातून निर्माण झालेल्या समस्यांचा मनःपूर्वक प्रचार त्यांनी केला. श्री. वरेरकरांची ‘ कादंबरीपुरती ’ प्रतिभा उत्तरोत्तर क्षीण होत गेली. पुष्कळसे लिखाण भाषांतराचेच झाले. ‘ विधवाकुमारी ’ लिहिणारे वरेरकर निव्वळ कलातत्त्वाचा पुरस्कार कधीच करणार नाहीत. त्यांनी ज्या बंगाली कादंबऱ्यांची भाषांतरे केली ते बंगाली लेखकहि केवल कलावादी नव्हते. साने गांधींभोवती फिरावे असे म्हणत. वरेरकरांनी तसे न म्हणता गांधींच्या तत्त्वज्ञानाचे ध्वनी प्रचारकी पद्धतीने उमटविले.

या तपातले खडतर जीवन

या तपात एक महायुद्ध लढले गेले. जीवन अवघड होऊ लागले. नोकरी-दार मध्यमवर्गाला जगणे कठिण जाऊ लागले. पदवी, पत्नी, पुत्र, संसार असा साधा जीवनक्रम उरला नाही. महागाईने उग्ररूप घेतले. अन्नाने सूक्ष्मरूप घेतले. यात वर्गविग्रहाचा झगडा स्पष्ट झाला. नोकरी करणाऱ्या स्त्रीचे साक्षात् दर्शन या काळाने घेतले. साधे-संथ सांसारिक जीवन दुर्मिळ झाले. युद्धाच्या सावल्या उगीच भेडसावू लागल्या. श्रद्धास्थाने पदभ्रष्ट झाली. गांधींसारखा मनुष्य सामान्याला जागृत करू शकला, पण नव्या श्रद्धा देण्यात पराभूत झाला. शिक्षणाचा उपयोग नाही, नीतीत अर्थ नाही, त्यागात वेडेपणाच फार—असे काहीसे मनात येऊ लागले. कोणत्याच उदात्ततेची ओढ दिसेनाशी झाली. खेडेगाव ओस पडायला प्रारंभ झाला, शहरात गर्दी होऊ लागली. आपल्याला बाजू असो वा नसो, आंतरराष्ट्रीय परिस्थिति आपल्यावर सत्ता गाजवू लागली. अणुयुगात मनुष्याच्या मनाची धारणाच बदलली. हे सारे खडतर जीवन या पहिल्या तपात वाट चालत आले. सुरवातीची स्वातंत्र्याची लालसा, समतेचा ध्वज, यांच्याविषयी चेष्टेचेच फार बोलले जाऊ लागले.

या साऱ्यांचा परिपाक

साहित्याचा दृष्टिकोन, राजकारणाची भाऊभरारी, समाजजीवनातला तीव्र संघर्ष या काळात झाला व त्याचे साहित्यविषयक—कादंबरीविषयक—परिणाम अपरिहार्य झाले. या तपातल्या कादंबऱ्यांतून या साऱ्यांचे ओझरते, चुकीचे, अतिरेकी दर्शन घडते. कादंबरीचें श्रेष्ठत्व अशा दर्शनानेच ठरते असे नाही. मात्र समकालीन जीवनाचे सत्य, संपूर्ण, वास्तव दर्शन हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांत जेवढे घडते तेवढे या तपातील कादंबरीत आढळत नाही ही गोष्ट निर्विवाद.

या काळातला ‘ तांत्रिक ’ विकास

या तपातील लेखकांनी कलाकृतीच्या आकाराचे खूप प्रयोग केले. कादंबरी-तील विविध कथानकांचे अस्तित्व कमी होत आलेच होते. खांडेकरांच्या ‘ कांचन-मृगांत ’ संमिश्र व विपुल कथानके आढळतात. (त्यामानाने ‘ जादूगार ’ मध्ये कमी). १९३५ पूर्वीच ‘ पत्ररूप ’ कादंबरीचा प्रयोग झाला. ‘ आत्मचरित्रपर ’ कादंबरीत विकास होत होत ‘ पात्रमुखी ’ कादंबऱ्या झाल्या. भावनादर्शनासाठी प्रतीक कथांचा वापर होऊ लागला. प्रमेयप्रधान नाटकाप्रमाणे कादंबरीचा

शेवट प्रश्नांकित ठेवायचा असा प्रकारहि आढळू लागला. लेखकांच्या भिन्न शैली-नुसार शैलीत फरक पडला. अगदी जुजबी अशा काही लेखनपद्धती नव्याने रूढ झाल्या. ' संवादां ' ना वेगळी जागा द्यायची. दोन माणसांची वक्तव्ये छापताना देखील वेगळी छापायची. या ' तांत्रिक ' विकासाने पुढेपुढे आपले स्वतंत्र प्रभावी तत्त्वज्ञानच निर्माण केले. ' काय सांगितले ' यापेक्षा ' कसे सांगितले ' यालाच महत्त्व देणारा पंथ निर्माण झाला आणि या तपातील खडतर जीवनाचे दर्शन ज्यांना पुरेसे देण्याची शक्ति नव्हती अशांनी या तंत्रवादाच्या द्वारे कलेचे महत्त्व वाढविण्याचा यत्न केला. यात आश्चर्य असे की, ' जीवनवादी ' खांडेकर प्रत्येक वेळी नवानवा आविष्कार शोधीत राहिले. ' चटकदार 'पणासाठी प्रसिद्ध असणारे फडकेसुद्धा ह्या तांत्रिक नावीन्यात उदासीन राहू लागले. कथांच्या मालिकेतून कादंबरी तयार करण्याचा यत्न असाच एक तंत्राचा भाग होता. ' पहिलें प्रेम ' मध्ये खांडेकरानी हा पहिला यत्न केला.

तंत्र हे मूलतः बाह्यपरिवेषात्मक असते. अपवादात्मक भूमिकेत ते आशयाशी एकजीव होऊन जाते. तंत्राचा विकास व त्याचा बडेजाव या तपात वाढला. इतका की, तंत्राच्या ' कांचनमृगा ' मागे धावण्यात अनुभूतीची सीता गमावून बसायची वेळ येऊन ठेपली ! तंत्राला तत्त्वासारखे महत्त्व येऊ लागले. तात्त्विक दृष्टीने पाहाता फडके यांच्या कलात्मक प्रवृत्तींने तंत्राला महत्त्व दिले असते तर त्याचा अन्वय नीट लागला असता. तंत्रातून, नव्या आविष्काराच्या हौसेतून काहीं अनपेक्षित नावीन्य निर्माण झाले. तंत्र हे कादंबरीचे प्रधान अंग नसले तरी त्या हौसेचा उपयोग झाला. खांडेकरांच्या रूपकात्मकतेने ' क्रौंचवधा '–सारखे आपाततः पौराणिक कथेचा उपयोग करून एक तंत्रच आणले. मर्ढेकरां-सारख्या कविप्रकृतीच्या साहित्यिकालाहि ' रात्रीचा दिवस ' या नावाचा एक ' प्रयोग ' करून पाहावासा वाटला. नवीन आविष्काराच्या ईर्षेतून हे चांगलेच निर्माण झाले. येथे तंत्र हे तत्त्वाला इतके भिडले की, रूपकात्मक अथवा प्रती-कात्मक कादंबरी हा तंत्राचा विभाग की तत्त्वाचा, याचा निर्णय घेणे अवघड झाले. संज्ञाप्रवाह हा कादंबरीरचनेचा बाह्य प्रयोग की आशयाचाच नवेपणा हे ठरविणे जड जाऊ लागले. १९४७ पर्यंत लेखकांनी नवे नवे प्रयोग, आशयाची पृथगात्मता व विस्तार साधण्याचे प्रयत्न केले. त्या काळातले लेखक ' तंत्र ' व ' तत्त्व ' ह्या दोन विचारांबद्दल फारच जागरूक होते. त्या काळातील कादंबऱ्यांची परीक्षणे वाचली तरी त्यातील तत्त्वचर्चा व तंत्रसौंदर्य ह्यांची वेगळी पहाणी होत आली. जो काही वैचारिक मतभेद दिसतो, तो ह्या तत्त्वतंत्राच्या ताजव्यात पारडे जड कोणते ते ठरविण्याचा.

तत्त्वाचेही तंत्र बनले !

आजकाल भारतीय चित्रपटांचे एक तंत्र बनले आहे. तसा काहीसा प्रकार या काळात झाला आहे. कादंबरीतील पात्रे प्रतीकात्मक बनली. प्रतिनिधी बनली. मग काही टक्के प्रणय; काही टक्के मजूर शेतकरी; काही टक्के राजकीय तत्त्वज्ञान अशा टक्केवारीच्या मिश्रणाने कादंबऱ्या येऊ लागल्या. केव्हा केव्हा 'हा नायक साम्यवादाचा प्रतिनिधि,' 'ही नायिका स्त्री-जातीची प्रतिनिधि' अशा ठरून मग कादंबऱ्यांत वावरू लागल्या. याचा परिणाम असा झाला की, त्यातल्या कलेची कुचंबणा झाली. कलाकृतीत ठोकळेबाजपणा निर्माण झाला. व्यक्तींच्या मनोरचनेला मोकळेपणाने स्थान मिळेनासे झाले. ज्या काळातल्या वाचकांपुढे या कादंबऱ्या प्रथम गेल्या, त्यापैकी बहुतेकांना ह्या गोष्टी आवडत असत. भावनाविष्काराच्या द्वारे लेखकाने इतपत समाजसेवा अथवा राजकारण केले तरी बहुतेकांना म्हणजे सामान्य वाचकांना ते पुरत असे. या वाचकांच्या पाठिंब्यावरच ह्या तपातले लेखक मान्यता पावले.

ह्या तपातल्या कादंबरीतले 'विघ्न' !

हे सगळे सुरळित चालले असते. परंतु तपात विघ्न आणणारी जी सनातन जात 'स्त्री', ती आड आली! राजकारणाच्या ऐन धुमश्चक्रीत प्रेम करू पाहाणाऱ्या व देणाऱ्या नायकनायिका हळुहळु लोकांना खोट्याच वाटू लागल्या! अपघातातल्या किंचाळ्या अनुभवलेल्या लोकांना हे 'अपघाती प्रेम' पटेनासे झाले. त्यागाची काय वा भोगाची काय एकांगी मूर्ती वाचकांना आवडेनाशी झाली. कादंबरीतले हे जीवन खोटे तर नाहीना अशी शंका हळव्या तरुण वाचकांना येऊ लागली. संघर्षाचे काढलेले चित्र अतिरंजित अथवा कमी रंजित आहे, असे वाटणारा एक वाचकवर्ग या काळात तयार होऊ लागला होता. ह्या सुजाणतेने दुसऱ्या तपाला जन्म दिला.

पहिल्या तपाचे 'साहित्यशास्त्रांतर्गत' स्वरूप

साहित्यचर्चेत वास्तववाद, ध्येयवाद, सौंदर्यवाद इत्यादि मापांनी काळ मोजण्याची प्रथा आहे. हरिभाऊंची कला वास्तववादी होती. त्यात ध्येयवादाचे पुसट धागे होते. वामनराव जोशांच्या कलेत ध्येयवाद होता. त्यात सौंदर्यवादाची बीजे होती. या पहिल्या तपाचे वैशिष्ट्य हे की, हा काळ संमिश्र आढळतो. एकाच वेळी वास्तव, ध्येय व सौंदर्यवादी (Realistic, Idealistic, Romantic)

मनोवृत्तीच्या लेखकांनी हा साहित्यकाल भरला आहे. या तीन जीवनप्रवृत्ति राजकारण, समाजकारण, मनाची घडण, निसर्गचित्रण, शैली या सर्वांत भरलेल्या दिसतात. ह्या तपाचे हेही एक वेगळे व गौरवास्पद वैशिष्ट्य होय.

दुसरे तप

ध्येयवादी, कलातत्त्वाचा हिरीरीने पुरस्कार करणारे, कादंबरीला राजकारणाच्या चक्रात ओढणारे असे अनेक प्रकारचे कादंबरीकार पहिल्या तपाच्या शेवटी क्षीण झाले. फडके यांच्या लेखनात जुनी आकर्षकता उरली नाही. खांडेकर क्रौंचवध लिहून मूक झाले. पु. य. देशपांडे कादंबरी काहीकाळ न लिहिण्याची प्रतिज्ञा करून बसले. वरेरकर फारसे चांगले लिहीनासे झाले. माडखोलकरांचा राजकारणी जोष मागे पडून ते उथळ लैंगिक ‘ नागकन्या ’ इत्यादींच्या निर्मितीकडे लागले. विभावरीचे लिखाण मुळांतच कमी व अनियमित. १९४७ च्या आसपास ही स्थिती आढळते आणि त्या काळात नव्या प्रेरणा, वेगळे अनुभव, कलाविषयक मुक्त मते असलेली पिढी उदयाला येत होती. श्री. ना. पेंडसे श्री. रा. विवलकर, वसंत कानेटकर, मर्ढेकर, वोरकर, वि. वा. शिरवाडकर, चंद्रकांत काकोडकर, प. त्रिं. सहस्रबुद्धे, गो. नि. दांडेकर इत्यादि नावे या तपाच्या आगेमागे उदित होत होती. यांच्याच बरोबर व्यंकटेश माडगुळकर, ए. श्री. जोशी, पु. भा. भावे, कुमुदिनी रांगणेकर यांचेहि कादंबरीकार म्हणून ‘ अस्तित्व ’ या तपात जाणवले. ह्या तपात ध्येयवादी मनोवृत्ती कमी झाली. किंबहुना जुन्या लेखकांची व यापैकी बहुतेकांची साहित्यविषयक दृष्टीच भिन्न होती. या काळात काही नव्या जाणिवा झाल्या. साहित्याचे स्वरूप प्रातिनिधिक राहिले नाही. ‘ अनुभव ’ या नव्या नामकरणाने साहित्यनिर्मितीची चर्चा होऊं लागली. अनुभव व त्याचा आविष्कार यांची जोडी अभेद्य आहे. तो तो अनुभव त्या त्या आकृतीहून वेगळा अस्तित्वात राहू शकत नाही इत्यादि कलातत्त्वांना मान्यता मिळाली. त्यामुळे साहित्याचे ध्येय, धोरण, आकांक्षा सारेच पालटून गेले.

जुन्या ‘ प्रयोगा ’ चे महत्त्व

मर्ढेकरांच्या ‘ रात्रीच्या दिवसा ’चे प्रायोगिक महत्त्व या काळात नीट लक्षात आले. संज्ञाप्रवाह ही पद्धत आहे असे त्या कादंबरीत म्हटले आहे. पद्धत म्हणजे बाह्य अंग; पण माणसाच्या अंतर्मनाचे ‘ अमर्याद ’ दालन या कादंबरीने खुले केले. ही पद्धत नवी खरी. मात्र ‘ संज्ञाप्रवाह ’ हा मानसशास्त्रांतर्गत मनो-

विश्लेषणाचाच एक प्रकार होता. मनोविश्लेषणाचा हव्यास सनातन आहे. 'उद्धार' ह्या कादंबरीत फडक्यांनी हा प्रयोग पुष्कळ पुढे नेला होता. मनाचे जाणीव, नेणीव वगैरे तीन पातळ्यांवर कार्य चाललेले असते, या तत्त्वाशी फ्रॉइडच्या मानसशास्त्राच्या लैंगिक विचाराशी सांधा बसला. मराठी कादंबरीत या संज्ञा-प्रवाहाचे परिणाम आजतागायत जाणवतात. कानेटकर, मनमोहन, बेडेकर, गाडगीळ यांच्या कादंबऱ्यांवर ह्या नव्या प्रयोगाचे संस्कार जाणवतात. या प्रयोगाने आणखी एक नवा विषय चर्चेसाठी निर्माण केला. 'रात्रीचा दिवस' ही मराठीतील किमान कथानकाची कादंबरी आहे. 'माचीवरचा बुधा' व 'अकुलीना' ह्या दोन कादंबऱ्या वगळल्या, तर इतक्या कमी पात्रांची व इतकी छोटी कादंबरी नाही. कादंबरीच्या सांकेतिक रूपाला यामुळे धक्का बसला तर नवल नव्हे. या कादंबरीपूर्वी शृंगारिक, संभोगप्रधान लेखन होते. मात्र या कादंबरीत आश्चर्यकारक मोकळेपणा आहे. मराठी कादंबरीत नंतर आलेला मोकळेपणा हाही याच कादंबरीचा परिणाम होय.

संज्ञाप्रवाह लेखकाला आनंद देत असला पाहिजे. संज्ञाप्रवाह कल्पनेमुळे मनाच्या अनेक व्यवहारांकडे लक्ष गेले. अंतर्मनाचा शोध घेण्याची इच्छा वाढू लागली. जे वरवर विसंगत दिसते, त्याच्या तळची सुसंगती सापडणे हे परमेश्वर भेटण्याइतके आनंददायक असले पाहिजे. शास्त्रीय सत्य समजल्याने शास्त्रज्ञांना होणारा आनंद व हा आनंद समान व तितक्याच वजनाचा असला पाहिजे.

मनाकडून जनाकडे

संज्ञाप्रवाह व मनोविश्लेषणाचे यत्न होत असतानाच या तपात आणखी एक विपुल साहित्य निर्माण करणारा विषय सापडला. 'सदाशिवपेठी,' 'साचेबंद राजकारणी,' 'काटेकोर प्रणयपूर्ण' कादंबऱ्यांची निर्मिति अफाट होत असतानाच त्यांच्या प्रतिक्रियात्मक प्रवृत्ती बलवान होत होत्या. कादंबरीच्या बाह्यांगांचाहि साचा कंटाळवाणा होऊ लागला होता. नायक-नायिका, प्रणय, राजकारण—उत्कर्षबिंदु—निरगाठ—उकल या सांगाड्यात बंदिस्त व्हायला काही लेखक तयार नव्हते. मोटारी, सेंटस्, टेनिस कोर्टस्, प्रधान, सुद्दाम निसर्ग-रम्य घाटमाथ्यावर वा दरीत जाऊ पाहाणारी माणसे, सिगरेटचे झुरके घेत वर्तुळे काढणारे, चर्चांचा काथ्याकूट करणारे, न्यायासाठी मुसमुसणारे—ह्या साऱ्या साचेबंद जीवनातून कादंबरी या काळात बाहेर पडली; आणि 'पाणकळा' या कादंबरीने जाणीवपूर्वक असा हा नवा रस्ता पकडला. दिघे, मर्ढेकर, कवठेकर,

पेंडसे, दांडेकर इत्यादि कादंबरीकारांनी एका अज्ञात पण असत्य नव्हे, अशा जीवनाचे चित्रण करायला सुरवात केली. दिघे यांच्यापूर्वी ह्या जीवनाकडे लक्ष गेलेले लेखक होते. वरेरकरांनी ह्या जीवनावर लिहून पाहिले होते. खाडेकरांच्या कादंबरीत सावंतवाडी, वेंगुर्ल्यांच्या जीवनाचे दर्शन घडत होते. या दुसऱ्या तपात अशा प्रकारच्या कादंबरीने अग्रस्थान पटकावले. विद्वान व्हायचे म्हणजे जसे रससिद्धान्तावर लिहिलेच पाहिजे (!) तसे या काळात लेखक म्हणून पुढे यायचे असेल तर हे जीवन रेखाटले पाहिजे, असा जवळजवळ सिद्धान्तच तयार झाला. ह्या कादंबऱ्या सुरवातीला ' ग्रामीण ' या सुबोध नावाने ओळखल्या जात. रविकिरण मंडळाने यापूर्वी काव्यात हे ' ग्रामीणपण ' आणून ' जानपद-गीते ' म्हणून सिद्धही केले होते. ' ग्रामीण ' हे सुबोध खरे, पण ते गांवढळ-पणाशी जुळते ! ' प्रादेशिक 'तेने लेखकांना प्रौढत्व आणले. ' प्रादेशिकता ' हे तत्त्व आहे, की रचनात्मक प्रयोग आहे यासंबंधी एकवाक्यता नाही. त्याच्या अर्थाच्या कक्षाहि पुरत्या लक्षात येत नाहीत. प्रादेशिक कादंबरीने मुख्यतः चार गोष्टी केल्या. व्यक्तिप्रधान कादंबरी व प्रसंगप्रधान कादंबरी ह्या दोनहि विभागां-हून भिन्न असे चित्र कादंबरीत उभे केले. या दोहोंच्या ऐवजी या कादंबरीने प्रदेशप्रधानत्व प्रमुख मानले. व्यक्ति व प्रसंगाचे गौणत्व राखले. त्यापैकी व्यक्तींचे सांकेतिक ठोकळेबाज स्वभाव पार बदलून टाकले व प्रसंगाला जीवंतपण आणण्या-साठी भाषेतल्या काही निषिद्ध लकबींचा सर्रास उपयोग केला. या प्रादेशिकतेचे प्रधान अंग असलेल्या प्रदेशाच्या चित्रणात सामूहिकतेचा उपयोग केला.

अमर्याद स्वातंत्र्याचा देखावा

व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या ह्या काळात लेखकांनी लेखक म्हणून अमर्याद स्वातंत्र्य मिळविले आहे. आजवरच्या कादंबरीकारांना संभोग, बलात्कार, वैषयिक उत्तानता, नग्नता यांचे वाचकमनातील स्थान कळले नव्हते असे नाही. परंतु त्या त्या काळातील सामाजिक मर्यादा संभाळून ह्या घटनांचे वा सत्यांचे चित्रण त्यांनी केले. ज्याला आज आपण ' पिवळ्या कागदातील पुस्तके ' म्हणतो, अशा ग्रंथांची निपज पुष्कळ कमी होती व जे करीत होते त्यांना साहित्याच्या व्यासपीठावर मानाचे स्थान नव्हते. या काळात थोरामोठ्यांनीच ह्या नव्या आकर्षणाला बळी पडून कादंबरीलेखन केले. तर नवथर, चटकन् लोकप्रिय होऊ पाहणारांनी त्याचा अवलंब केला तर नवल नव्हे. या संदर्भात खांडेकरांचा वेगळेपणा आवर्जून लक्षांत ठेवायला हवा. या चटकन् आकर्षित करू शकणाऱ्या विषयांचा उपयोग त्यांनी केला नाही. अगदी ' ययाति ' लक्षात घेऊनहि असे विधान करता येईल. संज्ञाप्रवाह कल्पनेतील सुप्त वा नेणिवेतील मनोव्यापार, फ्राइडच्या लैंगिकते-

संबंधीचा सिद्धांत, दुसऱ्या महायुद्धाच्या काळात झिजून गेलेली मनोवृत्ति यांचा तो सारा परिपाक म्हणावा लागतो. यातच ग्रामीणपणाची छटा मिळवावी लागते. शिष्टपणाचे दडपण नसलेले जीवन व त्याचा वाङ्मयीन आविष्कार या अमर्याद स्वातंत्र्याच्या सहाय्याने झाला.

' स्वातंत्र्या 'चा दुसरा दुरुपयोग

कादंबरीत प्रणय असतो हे कोणीहि वाचक मान्य करील. क्वचित् एखादा लेखक त्याचा अवलंब न करता सकस लिहू शकेल. या संदर्भात दांडेकरांची ' माचीवरला बुधा ' ही कादंबरी उल्लेखनीय म्हणता येईल. प्रणयपूर्ण, प्रणय-पीडित अशा व्यक्तींची मने व चित्रे रेखाटली जाणे अपरिहार्य म्हणता येईल. परंतु सांकेतिक नीतिबाह्य संबंधांचा गौरव भावनात्मक भूमिकेवरून करण्याचा यत्न या काळात फार झाला व ते मात्र कौतुकास्पद वाटत नाही. लघुकथेइतकी कादंबरीत किडलेली माणसे आढळत नाहीत हे खरे. मात्र प्रादेशिक कादंबऱ्यातील नीतिदर्शनाचा एक जुजबी आलेख जर पाहिला तर ह्या संस्कारमान्य नसलेल्या शरीरसंबंधाचा कादंबरीत उपयोग करून घेणारे लेखक स्वातंत्र्याचा दुरुपयोग करतात असेच म्हटले पाहिजे. आजच्या कादंबरीतला हा एक फारच जाणवणारा व अनिष्ट प्रवाह म्हणावा लागेल.

' स्वातंत्र्या'चा तिसरा दुरुपयोग

अंतर्मनाचे दालन उघडताच आत अजबखाना आढळला. ह्या अजबखान्यांत मनोविकृतीची वळवळ होती. जे उघड जीवनांत असाध्य होते ते या अजबखान्यात पुरे होत होते. मनाप्रमाणेच अनैतिक जीवनाचे कारण म्हणून स्त्रीपुरुषांच्या शारीरिक दोषविकृतीवर लक्ष ठेवून त्याचा भावनात्मक उपयोग करून घेण्याचा यत्न या काळात झाला. ' लेडी चॅटर्लीज लव्हर ' धर्तीच्या लैंगिक-विकृतींच्या सहाय्याने असहाय्य भावविवश माणसाचे वर्णनही या काळात वाढू लागले. ' अभिनय ' ह्या वर्टीच्या कादंबरीतला अंध पति व निर्मळ मनाची पत्नी कादंबरीत तरी अपवादभूतच ठरली ! श्री. पु. भा. भावे यांची ' वर्षाव ' व पु. य. देशपांडे यांची ' नवें जग ' या दोनहि कादंबऱ्या याच प्रवृत्तीच्या द्योतक होत. गंगाधर गाडगिळांच्या ' लिलीच्या फुला 'चा मूळभाव अशाच एका विकृतीतर आधारित ठरतो.

ह्या तीन प्रवृत्तींचे स्थान

अश्लीलता, लैंगिकता व विकृति यांच्या साहाय्याने लेखक कलाकृति जर सजवू लागले तर त्या काळाच्या सुसंस्कृत मनाचा अंदाज घेता येतो. श्रेष्ठ तत्त्व या दृष्टीने लेखकावर विषयाचे बंधन असता कामा नये. लेखकाने श्लीलच लिहिले पाहिजे, नैतिकच लिहिले पाहिजे, समाजदर्शकच लिहिले पाहिजे असा कोणताच दंडक लेखकावर असू नये. या स्वातंत्र्याचा दुरुपयोग करणाऱ्या लेखकांसंबंधी मात्र काही रास्त शंका उत्पन्न होतात. अश्लील वा अनैतिक घटनांनी व्यथित झालेल्या लेखकाने अशा विषयावर लिखाण करणे वेगळे व सतत त्याच विषयावर अनेक लेखकांनी लिखाण करीत राहाणे वेगळे. या काळातल्या ह्या लेखनप्रवृत्तीची चिंता वाटते. एखाद्या कलाकृतीची वा लेखकाची नव्हे. जे भाववृत्तीने पूर्ण असेल त्याला चांगलेच म्हटले पाहिजे. या प्रवृत्तीला मात्र स्पृहणीय म्हणता येणार नाही. दुसरे असे की, निदान सिद्धहस्त लेखकांनी हे आव्हान स्वीकारायला हवे. वाचकाला जे अनुभवदर्शन कादंबरीकार देतो त्यात असामान्यत्व असावे, सूक्ष्मपणा असावा, वाचकाला सहज आकर्षित करून घेणाऱ्या युक्त्या त्यांत नसाव्यात. नवथर लेखकाने या मनुष्यस्वभावांतील आवडीचा उपयोग केला तर विशेष गर्हणीय नव्हे. ते समजू शकते.

कादंबरी ‘ कशावर तरी ’ लिहिलीच पाहिजे काय ?

पहिल्या तपातले लेखक ‘ समान हक्क ’, ‘ ब्राह्मण-इतर वाद ’, ‘ कला व जीवन ’, ‘ द्विभार्या-प्रतिबंधक कायदा ’, ‘ देशासाठी महान त्याग ’ इत्यादि विषय घेत व क्रिकेटच्या खेळात खेळाडू पाहून जशी फिल्डिंग लावतात तशी पात्रे व प्रसंग लावीत ! याच पद्धतीने ते आपली कलानिर्मिती साधीत व वाचकांकडून रसिकतेची साथ अपेक्षित असत. वाचकहि हे लक्षात घेऊनच चांगलेवाईट ठरवीत. या तपात वाङ्मयीन दृष्टिकोन या संदर्भात बदलून गेला. कलेची काही स्वतंत्र तत्त्वे असतात. कलाकृतीचे मूल्यमापन कलामूल्यावर झाले पाहिजे, ह्या विचाराचा प्रभाव या तपाच्या अखेरीस दिसू लागला. केतकरांसारख्या विचारवंताला आता कलावंत म्हणून मानाचे स्थान मिळणार नाही हे स्पष्ट झाले. लेखकहि अपरिहार्यता, अनुभवाची तीव्रता अशा नव्या संज्ञांनी आपल्या लेखनाचे वर्णन करू लागले. कादंबरी-लेखनामागचा हेतूच बदलून गेल्यासारखा झाला. स्वराज्यापूर्वीच्या काळात साऱ्या शक्ती एका स्वातंत्र्यप्राप्तीच्या मूलभूत भूमिकेत एकत्र झाल्या होत्या. कलेवरची बंधने आता दूर झाली. आता प्रत्येक शक्तीची स्वतंत्र वाढ होण्याजोगी परिस्थिती निर्माण झाली. याच्या पहिल्या

परिणामात जे दोष निर्माण झाले ते उद्या दूर होतील व जीवनाचे सर्वांगीण सर्व पातळीवरचे दर्शन मराठी कादंबरीकार देतील अशी अपेक्षा केली गेली तर त्यात नवल नव्हे.

परवाङ्मयाचे भाषांतर-रूपांतर

वा. म. जोशी यांच्या काळात भाषांतराकडे अथवा रूपांतराकडे फारशा चांगल्या दृष्टिकोनातून पाहिले जात नव्हते. या भाषांतराच्या पडत्या काळात ‘गुप्त प्रायःचित्त,’ ‘वादळ,’ ‘जीवनसंगीत’ या फडक्यांच्या; ‘निष्कलंक’ ही कमल दीक्षित यांची, हडप, माधव मनोहर इत्यादिकांच्या कादंबऱ्या, श्री. साने याचे भाषांतरासारखे प्रयत्न, पाश्चात्यातील उत्तम अथवा त्यांच्या आवडीच्या कलाकृतींची भाषांतरे ध्यानात यावीत. स. अ. मोडक यांनीहि काही उत्तम भाषांतरे प्रसिद्ध केली. वरेरकर देशी भाषातील भाषांतरे करीतच होते. रा. भि. जोशी यांनी केलेले एकमेव भाषांतरहि चांगले उतरले आहे. सदानंद रेगे, कुमुदिनी रांगणेकर यांनी नियतकालिकांच्या गरजेप्रमाणे भाषांतरे करून दिली. ग्रंथरूपात अजून न आलेली प्रवृत्ति म्हणजे पाश्चात्य चित्रपटकथांची भाषांतरे; शांता शेळके, चितळे, सावकार इत्यादिकांनी हा नवा प्रवाह रूढ व लोकप्रियही करून दाखविला आहे. परवाङ्मयातील रहस्यकथा टोपण नावाने स्वतःच्या म्हणून प्रसिद्ध करणारे लेखक पुष्कळच आढळतात. या रहस्यकथांना वाचकवर्ग भरपूर असला तरी तो सुजाण नाही व तो विभाग ‘कथे’च्या मर्यादा ओलांडून पलीकडे आलेला नाही.

रहस्यकथांचे स्थान

ह. ना. आपटे व नाथमाधव या लेखकांनी हाताळलेला, ‘आणे’ मालानी रूढ केलेला रहस्यकथांचा प्रवाह मध्यंतरीच्या काळात क्षीण झाला होता. आता तो पुन्हा व अधिक बलवान बनला आहे. या कथाकारांपैकी अर्नाळकरांचे स्थान अद्वितीय होय. मराठी जीवनात ‘तसले’ रहस्य कमी. खून, मारामारी, लूट, दरोडे, चलाखी हे सारेच आपल्या समाजात कमी. खून होतात तेव्हा ते ढोबळ व सरळ. यामुळे अस्सल मराठी वळणाची रहस्यपूर्ण कादंबरी मराठीत नाही असेच म्हणावे लागेल. अतिरंजित प्रणयकथा व रहस्य-कथा आपल्याकडे तितक्याच अवास्तव व अशक्य आढळतात. रहस्यकथांचे आपले वाचक स्वप्नरंजनाची आवड असलेलेच आहेत.

भाषांतराचे नवे पर्व

गेल्या काही वर्षांत मराठीत भाषांतराचे पेवच फुटले आहे ! रशियन वा अमेरिकन कादंबऱ्यांची भराभर (भाराभरहि) भाषांतरे प्रसिद्ध होत आहेत. वेठीस धरलेल्या भाषांतरकाराचे लक्ष मुख्यतः द्रव्याकडे असते व कलात्मकता, अभिरुचि, अभिजातता इत्यादींचा ह्या भाषांतराशी फारसा संबंध नसतो. असल्या सक्तीच्या–खुषीच्या सक्तीतून एकादे वेळी सुंदर कलाकृति अपवादभूत आढळते.

कादंबरी आणि वाङ्मय-चौर्य

मराठी कादंबरीचा प्रारंभापासून विचार केला तर एक गोष्ट लक्षात येते. मराठीत नाटकांच्या बाबतीत प्रेक्षक संशयी झाले आहेत. कुठलेहि ' नवे ' नाटक आले की त्या नाटकाचे पूर्वज शोधण्याकडे टीकाकार वळतात. नाटककारहि बेधडक आपले नाटक स्वतंत्र आहे असे ठोकून देतात. अशा लेखकाचे वाङ्मयचौर्य त्या त्या प्रांतातले ' माधव मनोहर ' हुडकीत असतात. गेल्या शंभर वर्षांत मराठी कादंबरीक्षेत्रात वाङ्मयचौर्याचा आरोप फारसा झाला नाही. असे का व्हावे ? कादंबरीकार जास्त प्रामाणिक आहेत ही एक भाबडी कारणमीमांसा ! कादंबरीतील जीवन अधिक विस्तृत असते व भाषांतराला अशक्य असते. नाटकातले वातावरण वा कादंबरीतील वातावरण यात कालदृष्ट्या अंतर पडते. केव्हा केव्हा तर जी घटना नाटकात परकीय वाटते तीच घटना कादंबरीत स्वकीय वाटते. कादंबरीकारांनी जेथे जेथे अनपेक्षित विषय निवडले तेथे तेथे त्यांच्या निर्मात्यांनी ' प्रयोग ' म्हणून खुलासा केला. कादंबरी ही मूळ परकीय प्रवृत्तीतली आयात, तर नाटक हा आमच्या संस्कृतीत पूर्ण विकसित साहित्यप्रकार. असे असून आज मात्र नाटक म्हटले, की संशय; व कादंबरी म्हटली की अंधवृत्ती असा प्रकार आढळतो.

दोन तपे–दोन ध्रुवांइतकी दूर !

१९३५ ते १९५९ पर्यंतच्या ह्या विवक्षित कालखंडात दोन वेगवेगळ्या प्रकारच्या मनोवृत्ति, रचना, ध्येयनिष्ठा आढळतात. ध्येयवादी, वास्तववादी लेखक, प्रयोगशील व सनातनी लेखक, वाचकांच्या अपेक्षा लक्षात ठेवून लिहिणारे लेखक व स्वतःच्या अनुभवांच्या आविष्कारासाठी लिहिणारे लेखक, स्वतंत्र

लेखक, भाषांतरे करणारे लेखक, अनेक भूमिका धारण करणारे लेखक भेटतात. कादंबऱ्या 'अतिसहेतुकते'कडून 'निर्हेतुकते'कडे झुकल्या. प्रत्येक बाबतीत मतभिन्नता. म्हणूनच फडके, खांडेकर, यांच्यासारखे पहिल्या पिढीचे लेखक जेव्हा नव्या काळात लिहू लागले तेव्हा ते अपुरे, थिटे, अकाली वाटू लागले. या वर्षाच्या आसपास 'ययाति' घेऊन खांडेकर, 'कुहुकुहु' घेऊन फडके, 'रुक्मिणी' घेऊन माडखोलकर, 'आहुति' घेऊन पु. य. देशपांडे आले खरे. त्यांचे नवे स्थान पक्के होते की, पराभूत होऊन ते परत फिरतात हें उद्याचा काळ ठरवील. या तपाचे अखेरीस तरी पेंडसे, दांडेकर विरुद्ध हे जुने लेखक असे दृश्य दिसत होते. येथेहि ह्या जोड्या दोन ध्रुवांसारख्या वाटतात यात शंका नाही.

३

कादंबरीतून दिसणारे जीवन व ते दाखवणारी कला

गेल्या पंचवीस वर्षांत दोन भिन्न प्रवृत्ती विकसित झाल्या. एका प्रवृत्तीने जुन्या दुसऱ्या प्रवृत्तीला जवळजवळ 'इतिहासजमा' केले. ह्या 'इतिहासजमा' प्रवृत्तीला पुन्हा प्रबळ करण्याचा यत्न खांडेकर करीत असावे असे वाटते. ज्या काळात ही 'जीवनवादी' वृत्ती प्रबळ होती त्या काळापासून आजतागायतच्या समाजजीवनाचे दर्शन उपयुक्त ठरेल.

स्त्री-जीवन

हरिभाऊंच्या काळापासूनच स्त्रीदुःखाचा कळवळा लेखकाच्या मनात आढळतो. वेळोवेळीं स्त्रीसमस्याचे स्वरूप पालटत गेले. मात्र कादंबऱ्यांपैकी पुष्कळच कादंबऱ्या स्त्रीजीवनाचे भावपूर्ण चित्र रेखाटताना आढळतात. 'उद्धार' या ना. सी. फडक्यांच्या कादंबरीत स्त्रीला आर्थिक स्वातंत्र्य मिळाले तर तिचा उद्धार होईल की नाही याचे विवेचन आढळते. आर्थिक स्वातंत्र्याच्या मागे लागलेली स्त्री वेगवेगळ्या मार्गांनी जाऊ पाहाते. ती नेमकी नटीच का होते हे सांगणे सोपे आहे! पण ते पटत नाही. नटी होण्यात दोन गोष्टी भावनेवर ताण आणतात. नटी झाली की तिच्या अंगी खरीखोटी शरीरसंबंधाची चित्रे चिकटवितां येतात व शील गमावून हे 'स्वातंत्र्य' कितपत सुखद होईल असा प्रश्न निर्माण करता येतो. 'उमाडलेल्या भावना' ह्या कवठेकरांच्या कादंबरीत हे दिसते. स्त्रियांच्या ह्या नटी होण्यात पुरुषाच्या असहाय स्थितीचे चित्रहि रेखाटणे सोपे जाते! स्त्रियांच्या आर्थिक स्वातंत्र्याने आज पुष्कळच वाटचाल केली आहे. कित्येक स्त्रिया शिक्षिका आहेत. कित्येक स्त्रिया कचेऱ्यातून नोकऱ्या करतात.

शील गमावण्याची प्रवृत्तीच असली तर त्यासाठी नटीच व्हावे लागते असे नाही ! या स्त्रियांची पुरुषाशी येणाऱ्या संबंधाची चित्रे आजच्या लघुकथेत जेवढी दिसतात तेवढी कादंबरीत आढळत नाहीत. उलट 'वठलेला वृक्ष' ह्या गीता साने यांच्या कादंबरीत, ह्या स्वातंत्र्याचा संततिनियमनाशी संबंध जोडून हे 'स्वातंत्र्य' जीवनातल्या काही अन्य उच्च सांसारिक सुखाचा बळी कसे घेते ते दाखविले आहे.

स्वातंत्र्य मिळाले—पण,

'स्वातंत्र्य' हे तत्त्व म्हणून मागणी करणारी स्त्री, युद्ध व महागाई या दोन आपत्तींमुळे व मराठी विचारवंत पुरुषांच्या कार्यामुळे यशस्वी झाली. हे 'स्वातंत्र्य' मान्य झाल्यावर तिची केविलवाणी अवस्था आज आढळते. संसाराला 'मदत' हवी. आपल्या घरात आपण मुलाप्रमाणे पैसा आणला पाहिजे. लग्नासाठी आपला पैसा आपणच उभा केला पाहिजे हे जाणवलेली आजची स्त्री अधिक करूण आहे. 'सेल्सगर्ल' चें चित्र 'अकुलीना' मध्ये पु. भा. भावे यांनी रेखाटले आहे. त्यात ह्या विचित्र 'स्वातंत्र्या'ची दुरवस्था स्पष्ट झाली आहे. वाढत्या वयाबरोबर ह्या मुलीला आपण आपल्या पित्यावरचा भार होऊ नये असे वाटते. केवळ याच कल्पनेने बोकिलांच्या 'ठिगळ' ह्या कादंबरीची नायिका भारलेली आहे. स्वातंत्र्याशीच अन्वित झालेले एक मन बोकिलांनीच आपल्या दुसऱ्या एका कादंबरीत रेखाटले आहे. मुलांमुलींकडे पाहाण्याचा भिन्न दृष्टिकोन त्यात व्यक्त झाला आहे.

प्रीति व विवाह ह्या मानसिक व सामाजिक घटना होत. येथे स्त्री-पुरुषांचा एकत्र संबंध येतो खरा. विवाहामागची भावुक, स्वप्नाळु, प्रणयी कल्पना जिच्या आयुष्यात प्रत्यक्षात उतरली नाही अशी खांडेकरांची 'उल्का' एक प्रकारे करुणमूर्तीच होय. विवाहापूर्वी अजूनहि घरोघरी होणारी वधूपरीक्षा 'राक्षस विवाहा'चीच पूर्वस्थिति असे क्षीरसागरांनी सांगितले आहे. विवाह केला, की आपल्या आकांक्षांना कात्री लागते. ती आकांक्षांची चित्रे पुसली जातात, हे सुधा साठे यांच्या 'पुसलेल्या चित्रात' रेखाटले आहे. वरेरकरांनी आपल्या 'जबरदस्त' मताप्रमाणे 'लग्न म्हणजे स्त्रीचा अपमृत्यु' असे म्हटले आहे. विवाह हे बंधन जर स्त्री-पुरुषांवर समान असते तर समाजाने स्त्रीच्या व्यभिचाराकडे जास्त काटेकोरपणे का पाहावे, असा प्रश्न गीता साने यांनी 'हिरवळीखाली' यात उपस्थित केला आहे. कलेच्या अथवा बौद्धिक असमानते-मुळे पत्नीचा त्याग करू पाहाणाऱ्या कलावंताचा संसार 'दोन ध्रुव' मध्ये

आला आहेच. स्त्रीच्या दुर्दैवाला कायदाहि फारसे सहाय्य करू शकत नाही. स्त्री घटस्फोट घेऊनहि दुःखीच राहाते, हे 'काटेरी मार्ग' या मालतीबाई दांडेकरांच्या कादंबरीत मांडले आहे. लग्नपूर्व समागमाची शक्यता वाढल्याने पुरुषांनी 'अनाघ्रातपुष्पा'ची अपेक्षा करणे चूक, असे माडखोलकरांची एक नायिका 'भंगलेले देऊळ' मध्ये स्वच्छ सांगते!

प्रीतीचा अर्थ

प्रीति ही एक शक्ति आहे. ही शक्ति ज्याला लाभली तो अनपेक्षित व आश्चर्यकारक कृति करू शकेल. 'उन्माद' ह्या फडक्यांच्या कादंबरीमागे हा एक हेतु आहे. प्रणयात असलेले शरीरसुख म्हणजेच प्रीति असा ग्रह करून घेणाऱ्या तरुणापुढे खांडेकर 'जळलेला मोहरं' ठेवतात, तर 'पहिले प्रेम' एवढेच खरे, बाकी सर्व भोग असा समज खरा नव्हे हे 'पहिले प्रेम' मध्ये दर्शित करतात. केव्हा केव्हा मनोविकृतीही या प्रीतिप्रणयाच्या सुखाआड येतात. 'स्त्री-समागम हा एक प्रकारचा बलात्कारच होय' ही एकप्रकारची विकृति होय. त्याउलट त्यात एकप्रकारचे आत्मसमर्पणाचे परमसुख असते, हे 'काळी राणी'त पु. य. देशपांडे यांनी सुचवले आहे. आत्मसमर्पण व व्यक्तिस्वातंत्र्याचा झगडा ह्या विकृतीत असतो असाही विचार त्यांत मांडला आहे. 'प्रीती'ला जो समाज आड येतो त्याच्याकडे दुर्लक्ष करून प्रीतीचे जीवन जगणारा 'गारंबीचा बापू' हा अर्वाचीन प्रतिनिधि होय. तो प्रीतीसाठी विवाहाचा संकेत प्रथम झुगारून देतो. प्रीतीच्या उदात्त समर्पणाच्या भावनेने विकृति दूर करणारी बोरकर यांची 'भावीण' चटकदार उतरली आहे. 'रणांगण'कर्त्या बेडेकरांनी प्रीतीचे अमर शाश्वत चित्र हळुवारपणे काढलेले आढळते. प्रीतीमागे स्त्रीपुरुष समागमाची अपरिहार्यता असली तरी विषयसुखाने मनुष्य अतृप्त राहिला तर त्याचा होणारा ऱ्हास 'ययाती'मध्ये खांडेकरांनी रंगविला आहे. प्रौढ स्त्रीच्या प्रीतीचे रम्य चित्र 'अश्रू'त आढळते. उमा तृप्तही आहे आणि भुकेलीही आहे. विवलकरांच्या 'शुभा'मध्ये महत्त्वाचे चित्रण प्रीतीचे नसले तरी प्रीतीची शक्ती केवढी मोठी आहे याचे प्रत्यंतर येते.

विवाहजीवनाशी संबंधित पण समाजजीवनाच्या काही वेगळ्याच वाटांनी गेलेले नायक-नायिकाही आपणास भेटतात. 'पांढरे ढग'मधला अभय 'सत्त्वशून्य' व 'ध्येयशून्य' मध्यमवर्गावर चिडला आहे. खांडेकरांनी 'अश्रू' मध्ये जो शंकर दाखविला आहे त्याची व अभयची गाठ पडली, तर ते दोघेहि चकित होतील! इतके परस्परविरोधी नायक एकाच लेखकाने तितक्याच जोरदार समर्थनासह पुढे मांडले नसतील! 'मध्यमवर्गीयाचा त्याग' हा खांडेकरांचा

आवडता विषय असल्याने तो उल्कामध्येही न आला तरच नवल. वसंत कानेटकरांच्या ' घर'मधील प्रश्नही एकपरीने सामाजिक आहे व ती सामाजिकता वैवाहिक जीवनाशी निगडित आहे. जागा न मिळालेल्या पुरुषाच्या मनाची अवस्था त्यात रंगविण्याचा यत्न आढळतो. रहस्याच्या आकर्षणापायी वेश्यांच्या संततीचा प्रश्न उपस्थित करणारे कादंबरीकार या काळात आढळतात. त्यांच्या कादंबऱ्यातल्या या ' कलात्मक ' सामाजिक प्रश्नापेक्षा या कालखंडाच्या थोड्या अगोदरची केतकरांची ब्राह्मणकन्या अधिक महत्त्वाची ठरते.

स्त्रीची महति गाणारे कादंबरीकार या काळात पूर्वीच्या मानाने कमी झाले. कुमार रघुवीर यांच्यासारखा एकादाच मधूनमधून असे ' गौरव-ग्रंथ ' लिहितो एवढेच.

इतर जीवनाचे दर्शन

कादंबरीइतकीच कादंबरीतील स्त्री सर्वव्यापी आहे. या काळातल्या सर्वच कादंबऱ्यांचे चित्र लक्षात आणले तर ' स्त्री 'च्या आसपास वाचकांना रेंगाळत ठेवण्याचा यत्न उघड दिसतो. कादंबरीत पुरुषाच्या आकांक्षा, जीवनातले अग्रस्थान, काही मानवी हक्कांसाठी झगडणे या विषयांचा उपयोग कलात्मकतेने केलेला केव्हा केव्हा आढळतो. सावरकरांच्या ' काळेपाणी 'च्या नायकात असा वेगळेपणा आहे. शिक्षकाच्या समाजातील स्थानाशी विसंगत असे दारिद्र्यपूर्ण हीन जीवन चित्रित करणाऱ्या कादंबऱ्या आढळतात. ' अंधारातील दिवे ' या निरंतरांच्या कादंबरीचा हाच विषय आहे. पेंडसे यांच्या ' हद्दपार'चा नायकही असाच अविस्मरणीय आहे. शिरवाडकर ' वैष्णव'मध्ये अशाच बुद्धिप्रधान दुबळ्या समाजघटकाचे चित्र आले आहे. खांडेकरांनी तर शिक्षकाच्या जीवनाची चित्रे अनेकदा रेखाटलेली आहेत. शिक्षकाप्रमाणेच क्वचितच काही वेगळ्या जीवनाचेहि चित्र आढळते. श्रीधर देशपांडे यांच्या ' ठेंगणे अस्मान 'मधील वैमानिकाचे जीवन व ' सायंतारा'मध्ये नाविकाचे जीवन दिग्दर्शित केले आहे. ' अखेरचे बंड ' या सुंदर कादंबरीत ना. सी. फडक्यांनी नटाच्या जीवनाचे हळुवार व करुण चित्र रेखाटले आहे.

समाजजीवनाचे न रेखाटलेले चित्र

समाजजीवनाचे चित्र रेखाटताना पहिल्या तपातील भूमिका व दुसऱ्या तपातील भूमिका वेगळी आहे. आजहि प्रादेशिक कादंबरीतून समाजजीवनाचे चित्र प्रत्ययकारी आढळते. समाजजीवनाचा राजकारणाशी येणारा संबंध रेखाट-

ण्याचा आज कोणी यत्न करताना दिसत नाही. आजच्या शहरी जीवनात सुशिक्षितात, विशेषतः कॉलेजविद्यार्थिवर्गात पसरणारे दारूचे व्यसन–कुणाच्या प्रतिभेला अद्याप अस्वस्थ करू शकलेले नाही. उच्चवर्गीय महिलांच्या नीतिमत्ते-संबंधीचा विषय असाच उत्तम कादंबरीचा विषय होऊ शकेल. समाजाच्या विविध स्तरांच्या एकत्र जीवनात चांगल्या संस्कारांची कशी ओढाताण होते आहे हेही अद्याप कादंबरीच्या द्वारे दिसायचे आहे. 'महापूर' या कादंबरीत श्री. चिंदरकरांनी 'खेड्यात जा म्हणता पण कशाला?' असा एक प्रश्न केला आहे. लोकमताला विरोध करणारे लेखक विरळा असतात हे उघड आहे. आजही समाजजीवनात अशा अनेक समस्या आहेत. औद्योगीकरण, भूदान, जीवन-शिक्षण असल्या तत्त्वांचा फोलपणा पटलेली माणसे पुष्कळ आहेत. पण विरोध करण्याचे धैर्य त्यांच्यापाशी नाही. जे लेखक 'तत्त्वप्रधान' व 'आदर्शवादी' प्रवृत्तीचे आहेत त्यांना हे सारे विषय उपयुक्त आहेत. अडचण ही आहे की, 'तत्त्वप्रधान', 'आदर्शवादी' लेखकांना याचे आकलन वा आकर्षण उरले नसावे व आजच्या व्यक्तिनिष्ठ लेखकाला त्याचे कौतुक वाटत नसावे.

ह्या 'समाजजीवन चित्रणा'मागील तत्त्वाचे स्वरूप

'कला व जीवन' वाद ज्या पातळीवरून झाला ती लक्षात घेता हा वाद कधी संपेल असे वाटत नाही. वादात सत्य हा पहिला बळी ठरतो म्हणतात. जीवनकलावादी मंडळींनी हळुहळु अतिरेकी एककल्ली विधाने करायला प्रारंभ केला. ना. सी. फडक्यांच्या कादंबऱ्यांचा वेगळेपणा अगदी स्पष्ट होता. प्रणयाच्या विविध छटा मनोहरपणाने ते व्यक्त करू लागले. मात्र असे होत असताना त्यात जीवनदर्शन नव्हते असे नव्हे. तेच तेच चित्र पुन्हा पुन्हा येऊ लागले, की मग त्यात जीवनदर्शनापेक्षा वाचकाच्या वृत्तीला डिवचून, जागृत करून लेखक आपले लेखन लोकप्रिय करीत असल्याचे वाटू लागते. जीवनवादी लेखकहि नकळत ह्याच मार्गाने गेलेले आहेत. त्यांचेहि सामाजिक विषय असेच पुनरावृत्त होऊ लागलेले आढळतात. ह्या दोनहि प्रवृत्तींची अखेर कंटाळवाणेपणात होताना आढळते.

आपल्या समाजाचे अधःपतन पाहाता पाहाता 'बुडती हे जन न देखवे डोळा' या भूमिकेवर जीवनवादी येतात. त्यांना जगातल्या थोर कलाकृतीचे स्मरण होते. महाभारत-रामायणांनी हे जीवनदर्शन घडविले तसेच आपणहि करावे असे त्यांना वाटू लागते. उलट शाकुंतल-मेघदूतासारखी ललितरम्य अगर नाट्य-काव्ये पाहून 'यात कसले आले आहे जीवन?' असा प्रश्न प्रतिपक्षाला करावा असा मोह कलावादी माणसाला होतो. वस्तुतः केवल कलावादी आणि केवल जीवन-

वादी अशा दोनही प्रकारच्या कलाकृति काळाला टक्कर देत देत उभ्या आहेत. म्हणून कोणत्याच पक्षाने ‘ ग्रंथाचा पुरावा ’ पुढे करण्यात फायदा नाही.

जीवनाचे विविध अंश असतात, समाजाला जागृत करायला हवे, अशा प्रकारच्या समस्याही जीवनात येतात. पण जेथे निद्रा अथवा जागृतीचा प्रश्न उद्भवत नाही, अशाहि समस्यांचे अंश जीवनात असतात. फडके यांची ‘ हांक ’ ही कादंबरी जीवनबाह्य नाही. विस्मृतीत गुरफटलेल्या माणसाला परत स्मृतीत आणणे हा विषय जीवनाचाच अंश आहे. येथे दुसरा एकादा लेखक असता तर विस्मृतीच्या काळात त्याचे लग्न, मुले असा विषय वाढवून त्याने याच विषयात वेगळी सामाजिक समस्या मांडली असती. फडक्यांच्या प्रतिभेने हे वळण घेतले नाही. एवढ्यापुरतीच त्यांची वृत्ति ‘ केवल कलावादी ’ म्हणता येईल. त्यांच्याच ‘ अखेरचे बंड ’ या कादंबरीतही आलेले चित्रण जीवनदर्शनच घडविते. मात्र त्यापासून वाचकाला काही खास ‘ आदेश ’ दिलेला नाही. त्या कादंबरीतून देता येणे शक्य नाही. कारण ती कथा विशिष्ट स्वरूपाची आहे म्हणून.

कलाजीवनवादातील अतिरेक काढून टाकला तर असे आढळेल की, कला ही आत्मकेंद्रित असते. लेखकाच्या मनोवृत्तीनुसार विषय साकार होत जातो. कलेला सक्तीने एकाद्या मार्गाला लावायला लेखक म्हणजे काही हात दाखवून वाहनांचे नियंत्रण करणारा पोलिस नव्हे. जीवनवादी लेखक ‘ कला व जीवन ’ यांचा विचार करताना कलेच्या सर्व अंगांचा विचार करीत नाहीत. जीवनवादी टीकाकार केशवसुतांच्या आत्मपर, आत्मलक्षी कवितेची भरमाप स्तुती करतात. तेथे कविता ‘ जीवनवादी ’ न झाल्याबद्दल त्यांना दुःख होत नाही. तांबे हे बहुतांशी ‘ कलावादी ’ कवी खांडेकरांसारख्याला आवडतात हेही त्या दृष्टीने पाहाता आश्चर्याचीच गोष्ट होय. कलाजीवनवाद कथाप्रधान साहित्यापुरताच मर्यादित राहिला यातच त्या वादाचे अपूर्णत्व लक्षात येते. ‘ तांबे ’ कवि खांडेकरांना आवडला. याचे कारण त्यांना कलेचे मर्म कळले म्हणून. पण ‘ डोळे हे जुल्मि गडे ’ ह्या गाण्याला चावट ठरविले श्री. पा. स. साने यांनी. कारण रसिक असूनही साने यांची कलाभूमिका चुकीची होती म्हणून. जीवनवादाचा सानेप्रणीत फाटा असा कलाशून्यतेकडे झुकला तर प्रचारकार्यासाठी वरेरकरांनी त्याचा दुसरा फाटा तयार केला.

मनाचा शोध हेही जीवनदर्शनच असते; म्हणून एकाद्या ‘ कलावादी ’ लेखकाने मनात आणले तरी तो जीवनदर्शनाच्या दाबाच्या बाहेर उड्डाण करू शकत नाही! अगदी ‘ नर्स सुंद्राबाई ’, ‘ जाळ्यांतल्या माशा ’ असल्या कादंबऱ्याहि एक प्रकारचे जीवनच चित्रित करतात. सुंदर कलाकृती ही सुंदर रमणीसारखी असते. ती

जशी दुर्मिळ तशीच कलाकृतीही! अनुभवाची उत्कटता, अनुभवाचा कलापूर्ण घाट ही योग्य प्रमाणात जेथे एकजीव होतात तेथे कादंबरी सुंदर ठरते. या दोन्ही घटकांपासून दूर नेणारे, भुलवणारे असे अनेक मोह लेखकाना भुरळ घालतात व कलाकृति बिघडते. हे मोह टाळून जेव्हा लेखक अनुभव सशब्द करतो तेथेच कलाकृतीचे अद्वितीयत्व सिद्ध होत असते. हे अनुभव जरी मनाचे खेळ असले तरी त्यांच्यामागे दैन्य, सैन्य, द्वेष, सुख, समृद्धी, भाग्य, दुर्भाग्य, इत्यादिकांचे अस्तित्व असते. म्हणूनच कोणत्याहि कादंबरीकाराने 'निरनुभव' लिहायचे म्हटले, अथवा जीवनविरहित लिहायचे म्हटले तरी अशक्य होते. मर्ढेकरांसारखा कादंबरीकारहि युद्धाच्या भयानकतेचे वर्णन करतो, त्याचा अर्थ हाच. अनुभव हा जीवनसंबंधी आहे व ललित साहित्य हे अनुभवाचे बनलेले असते. हा वाद ज्या लेखकांनी वा टीकाकारांनी केला त्यांनी टीकेत एककल्ली भूमिका घेतली. मात्र साहित्यनिर्मितीत या एककल्ली भूमिकेला थारा दिला नाही. उलट परस्परांच्या मताकडे ते झुकले. सारांश, कलाजीवनवाद हा प्रवृत्तीचा वाद आहे. कलावादातून जसे स्वप्नरंजन होते तसे जीवनवादातही होते. दोनहि प्रवृत्ती श्रेष्ठ कलाकृति निर्माण करू शकतात. दोनहि प्रवृत्ती सामान्य कलाकृति निर्माण करू शकतात. जीवन या शब्दाच्या व्याप्ती-अव्याप्तीच्या मतभेदातून हा वाद निर्माण झाला.

ह्या दोन प्रवृत्तींपैकी एकींचे प्रतीक--अश्रू

हा वाद इतिहासजमा झाला. परंतु प्रवृत्ती चिरंतन असल्याने त्या तशाच राहिल्या. वाद इतिहासजमा झाल्यानंतर ह्या प्रवृत्तीची भिन्न मुळे स्पष्ट दिसतात. खांडेकर यांनी १९५२ मध्ये 'अश्रू' ही आपली कादंबरी प्रसिद्ध केली. त्याच दरम्यान ना. सी. फडके यांची 'हांक' प्रसिद्ध झाली. जीवनवाद व कलावाद या दोन प्रवृत्तींच्या या दोन प्रमुखांनी ह्या कादंबऱ्या वाद इतिहासजमा झाल्यावर लिहिलेल्या आहेत. वाद संपला तरीही वादाची बीजे या दोनहि कादंबऱ्यात स्पष्ट आढळतात. 'अश्रू' हे समाजजीवनाने चित्र आहे. 'अश्रू' तील नायक ध्येयवादी आहे. वास्तव जगांत दारिद्र्य, महागाईचा छळ, नैतिक ऱ्हास यांनी तो गांजला आहे. तरीही कल्पनेने तो ध्येयवादी आहे. एवढेच नव्हे तर ध्येयवाद वास्तवाच्या पातळीवर उतरवण्याचा त्याचा यत्न आढळतो. ध्येयवाद उतरविण्यात तो अपयशी ठरतो. निवेदनशैलीचे ताजेपण, कलात्मकता आणण्याचा लेखकाचा यत्न ही सारी स्पष्टपणे जाणवतात. कलाजीवन वादाच्या संदर्भात 'जीवनवादा'चा कलात्मक आविष्कार म्हणजे 'अश्रू' होय.

शंकरचा संसार

शंकर हा शाळामास्तर आहे. म्हणजे दारिद्र्य आहे हे वेगळे सांगायला नको. कादंबरीत अनेक संदर्भ आढळतात. (दारूबंदी, वरसात सिनेमाचा उल्लेख, अकरावी यत्ता, रेशनिंग इ०) त्यावरून शंकरच्या नोकरीचा काळ स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतरचा आहे हे उघड होते. त्याची पत्नी उमा, बहीण सुमा; सावत्र आई, सावत्र भाऊ व लहान मुलगा एवढ्या कुटुंबाचा तो प्रमुख आहे. सुमा कॉलेजात जाते व भाऊ उनाडटप्पूपणा करीत बेजबाबदार जीवन जगतो. शंकरचे कपडे फाटलेले आहेत. चष्मा दुरुस्त करून घेण्यालाहि जड जाते. मुलाला सायकल हवी आहे. तीही पैशांच्या अभावी तो देऊ शकत नाही. आपल्या पत्नीचे चुंबन घेण्याचीही त्याला भीति वाटते. मोहात सापडून दुसरे मूल झाले तर संसाराचा ताळा चुकेल इतके दारिद्र्य त्याच्या घरातं आहे. दिगंबर हा त्याचा मित्र रेसपायी पैसा मिळवणारा व तसाच खर्च करणारा. तो इच्छा असूनही शंकराला पैसे देऊ शकत नाही आणि उसने पैसे मागायची शंकराला लाज वाटते.

असे संसार कसे चालतात ?—

शिकवण्या करून. शिकवणी या ध्येयपूर्ण शब्दामागे पास करून देण्याची जबाबदारी व लाच असे अर्थ आहेत. आज शिक्षक पुष्कळ आहेत. शंकरइतका 'अनाठायी' ध्येयवाद त्यांच्याकडे नाही. यामुळे त्यांचे संसार कसेबसे चालतात. शंकरला श्रीमंताच्या मुलीची शिकवणी येते. घरची ओढगस्त, मुलाच्या सायकलची ओढ यामुळे तो शिकवणी पत्करतो. पण शिकवणीवाली कुमुद सर्व विषयात नापास होते. प्रत्येक पेपरामागे पांच हजार रुपये लाच मिळणे शक्य आहे. ती तो नाकारतो. श्रीमंतांच्या मुलीला 'उठाबशा'ची शिक्षा देणारा, अभ्यासाची सक्ती करणारा शंकर हा काळाने जरी आजचा असला तरी प्रवृत्तीने आजचा नाही.

असलेले पैसे अगदी अखेरच्या क्षणी सुद्धा गायकवाड नावाच्या हुषार दरिद्री मुलाला तो देऊन टाकतो. शिक्षकाचे संसार क्वचित्‌च असे चालतात. तो चांगला शिक्षक आहे. त्यांतले श्रम सार्थकी लागत. पण संसार चालवायला मुलांनी ' सर, तुम्ही किती छान शिकविता ' असे म्हणून पुरत नाही. शंकरची वहीण व भाऊ ही आजच्या जगात नोकरी करून सहाय्य करू शकतील. त्यांचा तसा उपयोग लेखकाने करून घेतलेला नाही. पैकी अरविंद उपयोगी पडेल असे वाटत नाही व सुमा अजून स्वप्नाळू जगात वावरते आहे.

शंकरच्या संसाराची वाटचाल

शंकरच्या आसपास एक रहस्य आहे. सुमीच्या लग्नासाठी त्याच्या पित्याने काही पैसे ठेवले आहेत. ते पैसे वापरूनच शंकर संसाराची तोंडमिळवणी करतो. हे रहस्य सुमाच्या प्रेमविवाहाच्या प्रकरणात उग्र स्वरूप धारण करते. सुमाचे मोडणारे लग्न जुळेल असे त्याच्या आईला वाटते. फक्त ते पैसे मिळते तर ! तो ते देऊ शकत नाही. पर्यायाने आपल्या सांसारिक अडचणीमुळे वहिणीचे लग्न मोडते. ही खंत त्याला लागून राहाते. त्याच्या चित्तात कोलाहल होण्याचे हे एक कारण.

त्याच्या संसारात दुसरे शल्य त्याच्या ध्येयवादाचे. 'टिळकबंगला' हे त्या ध्येयाचे प्रतीक. ती विकून टाकणाऱ्या शिक्षकांना त्या बंगलीमागची भावना उरलेली नसते. श्रीमंत पापासाहेबांच्या वजनामुळे तो राजिनामा देऊ इच्छितो. तेवढ्यात ' रेसवाला ' दिगंबर पैसे आणतो व निर्माण होऊ पाहाणारी दोन्ही शल्ये दूर होतात. एक पैशामुळे व एक त्यागमय जीवनातल्या उदात्त ' अश्रूंच ' ची जाणीव झाल्यामुळे.

शंकरच्या व्यक्तिमत्वाचा विरोधाभास

शंकरचे शिकविण्याच्या वेळचे बोलणे सोडले, तर तो मुखदुर्बळ वाटतो. आपण आपल्या पत्नीच्या अनेक इच्छा पुऱ्या करू न शकल्याबद्दल तो केव्हा केव्हा खिन्न होतो. त्याच्या संसाराची ओढगस्त उमाच्या-त्याच्या पत्नीच्या-लक्षात येते तेव्हा तो ' वीज पडलेल्या झाडासारखा दिसतो ' असे ती म्हणते. ह्या

ओढगस्ती संसारात तो वैतागून एकदा पत्नीला मारतोही. त्याला आपण कुटुंबाचे गुन्हेगार असल्यासारखे वाटते. एकदा तर उमाला ' तुला दुसरा नवरा मिळाला असता तर तूं जास्त सुखी झाली असतीस का ' असा प्रश्नही करतो. तो भावपूर्ण झाला म्हणजे त्याच्या डोळ्यात अश्रू येतात. असे हे दुबळे व्यक्तिमत्व तत्त्वाशी झुंज आली म्हणजे कणखर व झुंजार बनते. टिळक गुरुजींच्या फोटोला नमस्कार करण्याइतकी ध्येयश्रद्धा त्याच्यापाशी आहे. संसाराच्या काचणीत मोहावर तो विजय मिळवितो व पापाचे पैसे घेत नाही. टिळकबंगलीबद्दल तडजोड करायला तयार होत नाही. उद्या काय होणार याची खात्री नाही. एवढा संसार मागे आहे तरीहि परिस्थितीला शरण न जाता राजिनामा देण्याइतका तो कणखर आहे.

' अश्रू 'तील व्यक्ती व समाज

शंकरच्याभोवती जरी कथानक खिळावयास हवें तरी खांडेकरांनी सुमा-माधव प्रेमप्रकरणाला पुष्कळच जागा दिली आहे, हे समर्थनीय नाही. मात्र खांडेकरांच्या बाजूने विचार करता येईल. सुमा व माधव यांचे प्रेमजीवनही ह्या समाजरचनेच्या वेगात भरकटून जाते. आजच्या समाजजीवनात ' प्रीतीने ' व्यवहारी भूमिका लक्षात न घेता फुलायचे ठरविले तर ती फुलू शकत नाही हे त्या स्वप्नाळू प्रणययुग्माच्या द्वारे व्यक्त होऊ शकेल. माधवचे वडील हुंडा मागतात व हुंडा उतरत जातो. तरी हुंडा हा व्यवहार त्यांच्या प्रीतीच्या पूर्ण विकसनाला आड येतो असे दिसतो. खांडेकरांच्या बाजूने असे काही समर्थन शक्य असले तरी ते पटत नाही. मात्र सुमामाधवचे उपकथानक मूळ कथेशी जोडले गेले आहे. कारण कादंबरीतला एक समरप्रसंग ह्या प्रणयांतूनच निर्माण होतो.

दिगंबर ह्या फटिंगाच्या तोंडी समाजजीवनातला उपरोध व उपहास व्यक्त होतो. पापासाहेबांचे व्यक्तिचित्र आपल्या हेतूच्या विकासासाठी चांगल्या तऱ्हेने उपयोजिले गेले आहे. ज्या समाजाचे अवमूल्यन खांडेकरांना दिग्दर्शित करावयाचे आहे त्या समाजांत Every man has his price ह्या तत्त्वाचा पुरस्कार पापासाहेब करतो. तो ' व्याख्यान ' सुद्धा विकत घ्यायला तयार आहे ! सर्वत्र चोरांचा बाजार भरला आहे. पापासाहेब आत्मा विकूनही सुख मिळवू पहातो.

खांडेकरांची मते

समाजजीवनाच्या विकृतीबद्दलच्या विचारांनी खांडेकर भारून गेले आहेत. या व्यावहारिक, स्वार्थी जगाबद्दलची त्यांची चीड शंकराच्या वक्तव्यात स्पष्ट

होते. आपली दुःखे भोगून समाजाची प्रगति साधणाऱ्या गरिबांचा त्यांना कळवळा येतो. देवळांची लूट करून पैसे दाबून देशभक्त झालेल्यांबद्दलचा संतापही ते व्यक्त करतात. विद्येचे रूप बदलले तरी विद्येचे सामर्थ्य कायम टिकवणाऱ्या आदर्श शिक्षकांचा त्यांना आदर वाटतो. आजच्या शिक्षकाची श्रद्धा भंग पावल्याचे दुःख होते. भक्ती-प्रीति-सेवा-त्याग ह्यांचें पीक येते कुणाच्या तरी अश्रूंमुळे. दुसऱ्यासाठी येणारे हे अश्रू संस्कृतीला आलेले सुंदर फळ होय. ('पांढरे ढग'मध्ये मध्यमवर्गावर चिडलेले खांडेकर हे 'अश्रू' मध्यमवर्गाचेच आहेत असे सांगतात!)

या कादंबरीतील 'कलेचे' स्वरूप

खांडेकरांच्या कादंबरीमधले दोष टीकाकारांनी अनेकदा स्पष्ट करूनहि ते खांडेकर टाळू शकत नाहीत. याचा अर्थ हे दोष खांडेकरांच्या लेखनाचे स्वभाव-दोषच मानावे लागतील. खांडेकरांची सर्व पात्रे स्थळकाळाची भीडभाड न ठेवता साहित्यातील वेचक संदर्भ देऊ शकतात! शंकर 'मृच्छकटिक', 'फ्रॉइड', 'त्रिशंकू', 'विश्वामित्र' इत्यादींचा उपयोग करतो. सुमी 'कादंबरी', 'महाश्वेता', 'शकुंतला', 'ज्युलिएट', 'वसंतसेना' यांचे संदर्भ घेते. पापासाहेब मिल्टन म्हणून 'लिप्टन' म्हणतो! मामंजी Cleanliness is next to godliness चा उल्लेख करतात!! दिगंबर Birds of the same feather flock together चे भाषांतर म्हणतो. आणखीहि कितीतरी उल्लेख मिळतात. खांडेकरांची रसिकता व चिकित्सक दृष्टी वरच्या दर्जाची असूनही हा दोष कमी होत नाही. 'स्वभावो दुरतिक्रमः' दुसरे काय? कादंबरीत काही प्रसंग उत्कट आहेत खरे, पण काहीकाही सामान्य प्रसंगांचे वर्णन खांडेकर इतक्या भावपूर्णतेने करू लागतात की, ते प्रसंग विनोदी वाटू लागतात. अश्रूतील सायकल व खिचडी खाण्याचा प्रसंग खोटे ताण निर्माण करणारे आहेत. ते रसिक वाचकाला अडवतात. त्याचा परिणाम एकंदर लेखनावर होतो. खांडेकरांचे लेखन कृत्रिम असल्याची तक्रार यातूनच निर्माण झाली आहे.

मात्र एवढे मान्य केले पाहिजे की, त्यांच्या या पूर्वीच्या कादंबऱ्यांच्या मानाने यात अलंकारिता, श्रुतयोजन, कृत्रिमता कमी प्रमाणात आहेत. त्या मानाने त्यांच्या कलेने पुष्कळच उंची गाठली आहे. शंकरच्या घरी माणसाला औषध घ्यायला पैसा पुरत नाही. त्याच वेळी दुकानातून पापाशेठच्या कुत्र्याला औषध घेऊन जाणाऱ्या शेटाणीचा विरोध हृदयस्पर्शी वाटतो. चंदूला सायकल नसणे व शेटजींच्या घरी Tricycle चे चित्र असणे हाही विरोध हृद्य आहे. चंदूसाठी

आलेले वीस रुपये अखेर गायकवाड नावाच्या मुलाच्या फीसाठी दिले जावेत हाहि योगायोग चांगला साधला आहे. दिगंबरचे मुक्त जीवन ज्या एका दुःखकारक घटनेतून निर्माण झाले आहे ते दुःखहि कथेला पोषक व विचारी वाचकाला पटेल असे आहे. तो पैशाच्या अभावी पत्नीला वाचवू शकला नाही म्हणून रेस खेळून द्रव्यावर सूड उगवीत आहे व स्त्री-सुख घेतांनाहि मृत पत्नीच्या भावपूर्णतेला विसरत नाही. हाही लक्षात घेण्याजोगा स्वभावरेखनाचा भाग म्हणावा लागेल. शेवटी शंकर आजारी पडतो व प्रेमाचा त्याग करून सुमी त्याची शुश्रूषा करते. तेव्हाचा प्रसंग कृत्रिम संवादानी बिघडून गेला आहे. परंतु त्यात शंकरच्या एकाच वेळी कोमल व कणखर बनलेल्या मनाचे चित्रण संस्मरणीय आहे.

खांडेकर प्रणयप्रसंग नीट रंगवू शकत नाहीत. ती त्यांची लेखनवृत्तीच नव्हे. सुमा-माधवच्या प्रणयकथेत रम्यता त्या दोघांपुरतीच आहे (असली तर !) वाचक त्या प्रणयकथेशी एकरूप होऊ शकत नाही. या कथेत प्रणयाला गौण स्थान आहे. पतीच्या अभिमानाने फुलून त्याचे चुंबन घ्यायला सुमा जाते. त्यामुळे त्याला ताप आल्याचे कळते ! हा देखावा विनोदांत जमा होईल. इतरांना बाहेर काढून उमा एकदा शंकरला मिठी मारते. तो तिच्या मांडीवर डोके टेकतो हेही दृश्य अतर्क्य वा अशक्य नसले तरी परिणामकारक वाटत नाही. खांडेकरांच्या कलेला ' प्रीती ' चे चित्र रेखाटता येत नाही हेच खरे. त्या मानाने उमा-शंकरच्या प्रौढ जीवनातल्या सुजाण प्रीतीचाच आविष्कार अधिक चांगला झाला आहे.

त्यांच्या शैलीतले बळ—सुंदर कल्पना

या कादंबरीत सुंदर कल्पना व चमकदार वचने एकंदरीने कमी आहेत. (ही त्यांची भूक ' ययाती 'त भागली आहे.) ' त्यागाचे धुके सुंदर असते, पण अपघात करणारे तर नसते ना ? ' ' मोठ्यांना दुःख व्यक्त करता येत नाही. पश्चात्तापाचे अश्रूही त्यांना आतल्याआंत गिळावे लागतात ' वगैरे खांडेकरसूक्ते युवकमनोवृत्तीला चटकन् आकर्षून घेतात. तोही खांडेकरांच्या शैलीचा कायमचा विशेष होय.

परिस्थितीला शरण जाणाऱ्या व न जाणाऱ्या व्यक्ती

अश्रू ही कादंबरी ज्या ध्येयवादाचे वा जीवनवादाचे प्रतीक म्हणता येईल त्या ध्येयवादाला वा जीवनवादाला पराभव मान्य नाही. परिस्थितीपुढे न

वाकणारा शंकर जसा जीवनवीर तसाच परिस्थितीने असहाय्य झालेला ' क्षिप्रा '-चा पतित नायकही जीवनवीरच म्हणावा लागेल. त्याही कादंबरीत जीवनदर्शन आहे, पण ते पराभूत शरणागताच्या जीवनाचे आहे. युद्धामुळे, बदलल्या जीवनामुळे दुबळे बनलेले जीवन मुक्तिबोधांच्या ' क्षिप्रां 'त सांपडते. ' अश्रू 'तील उमाही काव्यपूर्ण भावमय आहे. आपल्या पतीच्या ध्येयाविरुद्ध ती एकदा वाद घालते. सारे जगच अन्यायी आहे. आपण तेवढे का न्यायी राहायचे, असा प्रश्न ती करते खरी. पण शंकराच्या झुंजीत त्याच्या बरोबर राहून तीहि आपण शरण जाणारांपैकी नव्हे हे सिद्ध करते. आपल्याला आणखी एक मूल हवे असे तिला वाटते. (या भावनेवर भर देऊन एकाद्या लेखकाने काही ' उदात्त अनैतिक ' निर्माण केले असते ! खांडेकरांच्या या कादंबरीचा सूरच वेगळा आहे)

' अश्रू ' चे महत्त्व

' अश्रू ' ह्या शब्दावर खांडेकरांनी नवा संकेत टाकला आहे. अश्रू ढाळणारी ती माणुसकी; अशा अश्रूंनीच संस्कृतीचे पीक आले आहे. भक्ति, सेवा, त्याग या साऱ्या उदात्त भव्य तत्त्वांची निर्मिति अश्रूंवरच होते. अश्रू ही माणसाला प्रेरणा देणारी शक्ती आणि मध्यमवर्गाच्या कणखर ध्येयवादांतून हे सारे होते. त्या मध्यमवर्गाचे ' अश्रू ' हेच संस्कृतीचे पोषणकर्ते इत्यादि विचार कादंबरीच्या वाचनाने मनांत येतात व त्यांत खांडेकरांचे दोष वाचक विसरून जातो. अश्रूतील परिस्थिति वास्तव, पण शंकर आदर्श, न वाकणारा. त्या काळांत वाकणारे, बदलणारे जीवनहि पाहावयास मिळते. ' सैन्यांत शिरा ' म्हणून सांगणाऱ्या माणसामुळे तरुण सैन्यांत शिरले नाहीत. आपल्या व आप्तेष्टांच्या जीवनात पुरेसा पैसा यावा म्हणून तरुण त्या काळात सैन्यात शिरले. मन मारून शिरले. अश्रूंच्या बरोबर विरुद्ध मनश्चित्र ' क्षिप्रां ' त सापडते.

' क्षिप्रा ' तला मधू

मधू व विशू या दोन भावांची ही कथा. (शंकर प्रमाणेच) यांचेहि वडील दुसऱ्याकडे पैसा न मागणारे आहेत. दुसऱ्या सहकाऱ्यावर विश्वास ठेवून ते फसले आहेत. ते आजारी आहेत म्हणून मोठा मुलगा मधू नोकरीसाठी वणवण करतो. पदोपदी त्याची मानहानी होते. पैशाच्या बळावर मूर्खांनी मोठेपण मिळवावे व आपणासारख्याला पदरी बाळगावे, आपल्या

वडिलांना दिलेल्या शिव्या आपण ऐकाव्या हे मधूला असह्य होते. अन्यत्र नोकरी नाही. आपण घरांत मदत करायला हवी, त्याऐवजी आपण भारभूत झालो आहोत हे लक्षात येऊन तो घर सोडतो, सैन्यात जातो. युद्धाच्या खाईत तो मरतो, असा आजारी बापाला भास होतो. त्या धक्क्यानेच बाप मरतो. नेमकी तेव्हाच मधूची पहिल्या पगाराची मनिऑर्डर येते–जणु बापाच्या और्ध्वदेहिकासाठीच !

कथेचे महत्त्व व कलेशी नाते

हाही जीवनसंघर्ष त्या काळचा प्रातिनिधिक व सत्य आहे. तेथे शंकर झुंज देतो. येथे मधू शरण जातो. बेकारीच्या समस्येचाहि एक खिन्न सूर त्यात उमटतो. बापलेकांच्या पिढीतले वैचारिक अंतरहि लक्षात येते. मात्र हे महत्त्व कलाकृतीतून जाणवत नाही. कारण या तत्त्वांचा भार सहन करील एवढे भरदार कथानक या कादंबरीला नाही. लेखकाचीही शक्ति फार अपुरी पडते. या 'कादंबरी'-चा तात्कालिक परिणाम असा होतो की, अदूरदर्शी, हेकट, तरुण मुलांच्या तऱ्हेवाईक मनोवृत्तीचे चित्र मात्र उभे राहाते. त्यातही कला या दृष्टीने अनावश्यक माणसांना प्राधान्य दिले गेल्यामुळे परिणामकारकतेला बाध आला आहे. कादंबरीचा प्रारंभ, शाळेत जाणाऱ्या विशूला त्रास देणाऱ्या 'गुंड' मुलांच्या वागणुकीने होतो. त्यांचा कथेशी फारसा संबंध नाही. भित्र्या ससासारखी मुले, दादागिरी करणारी मुले, शिक्षक इत्यादींच्या चित्रणात वाचक रंगून गेला, तरी कादंबरीचा विकास होत नाही. दोन्ही भाऊ गोरक्षनाथाच्या समाधीकडे जातात. तेथे 'चमकणारे डोळे' दिसतात, हे सुद्धा अद्‌भुतरम्य वाटते आणि कथेशी विसंगत दिसते. एखाद्या तिरक्या जागेवरून सिनेमा पाहाताना आपल्याला माणसे लांबट, उभट, विचित्र दिसतात. क्षिप्राच्या लेखकाने कलाकृति निर्माण करताना असाच 'तिरका कोन' घेतला आहे. मधूचा त्याच्या मालकाशी होणारा झगडा असाच कलाशून्य व कृत्रिम वाटतो. ज्या कारकुन सहकाऱ्याने मधूच्या बापाला फसविले त्याची परगावी जाऊन गाठ घेण्याचा पित्याचा यत्न वैचारिक-दृष्ट्या न पटणारा व म्हणून 'कृतककरुण' वाटतो. कला म्हणून फसलेल्या ह्या कलाकृतीतील जे जीवन-दर्शन लेखक देऊ इच्छीत आहे ते तीव्र आहे. वास्तव आहे. दुःखद आहे; कलेची पातळी अपेक्षित उंची गाठू न शकल्याने लेखकाच्या इच्छा फसल्या तर नवल नव्हे.

' जीवन ' वादाचा फेरविचार

दुसऱ्या तपात निर्माण झालेली ' क्षिप्रा ' व पहिल्या तपात प्रसिद्ध झालेली ' अश्रू ' या दोनही कादंबऱ्यांच्या संदर्भात ' जीवन ' वादाचे स्वरूप थोडे पुन्हा पहाता येईल. दोन्हीतील समस्या जीवनातील तीव्र संघर्ष व्यक्त करतात. खांडेकरांसारख्या सराईत लेखकाने कलात्मकता टिकवली म्हणून ' अश्रू ' यशस्वी झाली. मुक्तिबोधाना टिकवता आली नाही म्हणून ' क्षिप्रा ' अपेशी ठरली. गेल्या आठदहा वर्षांतल्या कादंबऱ्यांपैकी जीवनदर्शन व कलात्मकता या दोहोंचा सुंदर मिलाप घडून निर्माण झालेली कादंबरी म्हणजे विभावरी शिरूरकर यांची ' बळी ' ही होय. अपवादात्मक कादंबऱ्या सोडल्या तर सामाजिक समस्यांच्या पायावर उभारलेल्या कादंबऱ्यांची निर्मिति थांबली असे म्हणता येते. कलावंताला अनुभवाहून अन्य आधार आवश्यक नसतो व कलाकृतीची निर्मिति आपोआप होते. त्यासाठी रचनेची आवश्यकता नाही, हे आजचे मत म्हणता येईल. ' चिरंतन अनुभव ' हे जीवनबाह्य असतात का ? थोर कलाकाराचे अनुभवच असे विशाल जीवन टिपून घेत असतात. एवढेच नव्हे तर हे ' अनुभव ' अविकृत मांडण्याच्या मतातून कलात्मक अपयश येण्याची शक्यता जास्त असते. गेल्या पंचवीस–तीस वर्षांत मराठी कादंबरी अपेक्षित उंची गाठू शकली नाही, ह्याच्या कारण–मीमांसेत शिरणे कठीण नाही. वैयक्तिक जीवनाचे केवळ वैयक्तिक अनुभव मांडण्याच्या हव्यासातून तर हे अपयश आले नसेल ?

अनुभवाच्या सच्चेपणाबद्दल देखील थोडा फेरविचार अवश्य वाटतो. माणसाकडे ' कल्पना ' हीही एक प्रेरक शक्ति आहे. लेखकांनी या शक्तीकडे सहेतुक दुर्लक्ष केले की काय अशी शंका येते. कल्पना या शक्तीच्या सहाय्याने अनुभवालाही व्यापकपणा प्राप्त होतो. परंतु कल्पनेचे पंख कापल्यामुळे अनुभवाचे हे आकाश मर्यादित वाटू लागले आहे. नव्या कलावंतांना ह्या वैयक्तिकतेच्या पलीकडे जाण्याची आवड नाही, व जुने आपले लेखन प्रेमाचा त्रिकोण, तांत्रिकता इत्यादी बाह्यांगाकडे लक्ष देऊन करतात. ' जीवनवादा'च्या पराभवाची ही मीमांसा म्हणता येईल.

' कलेसाठी कला '

' कलेसाठी कला ' ह्या तत्त्वामागे दोन–तीन विचार होते. कलेचे कार्य आनंद देण्याचे आहे. हा आनंद अविकृत असावा. लेखकावर सामाजिक अन्य जाणिवा समाजापर्यंत पोचवण्याची जबाबदारी नाही. सहजगत्या कलाकृतीच्या द्वारे

एकाद्या सामाजिक समस्येचा ऊहापोह झाला तर गोष्ट वेगळी. परंतु कलाकृतीच्या दर्शनाने, श्रवणाने, वाचनाने होणारा आनंद हा त्यांतल्या श्रेष्ठ कलामूल्यांनी व्हावा. कलाकृतीचे यशापयश, श्रेष्ठकनिष्ठत्व कलेच्या तत्त्वावरच ठरविले पाहिजे.

ही कलेसाठी कला या तत्त्वाची भूमिका. ही भूमिका तर्कशुद्ध आहे. कलावंताच्या मनावर होणारे अनेक संस्कार येथे नीट लक्षांत घेतले पाहिजेत. श्रेष्ठ कलावंतावर अनिष्ट संस्कार होणेच कठिण असते. कलावंत मुद्दाम अनिष्ट, अनैतिक, असत्य लिहू लागला तर त्या कलावंताचा दर्जा मोठा कोण मानील ? म्हणूनच श्रेष्ठ कलावंत जेव्हा ' कलेसाठी कला ' म्हणतो तेव्हा त्याच्या आग्रहाला भिण्याचे कारण नसते. अडचण येते ती इथे की सामान्य कलावंत यशाच्या, लोकप्रियतेच्या हेतूने आकर्षक, चमकदार, छचोर लिहू लागतो व तोही ' कलेसाठी कला ' या तत्त्वाचा आधार घेतो.

प्रत्येक ठिकाणीच असे घडते. कायद्याचा फायदा कित्येकदा बेकायदेशीर लोक घेतात व त्यामुळे कायद्याची बैठकच चूक की काय असे क्षणभर वाटू लागते. ते चूक असते. तद्वतच ' कलेसाठी कला ' या तत्त्वाच्या आच्छादनाखाली लेखक प्रणयपीडित, नीतिबाह्य लिहू लागला तर त्याची कलावंत म्हणून किंमत उतरते. ' कलेसाठी कला ' ह्या तत्त्वाचा दुरुपयोग आणखीही एका ठिकाणी लक्षांत येतो. कलेचे तंत्र बनते व हे तंत्र त्या कलेत कृत्रिमता आणू लागते. ती कला मनावर उमटतच नाही. एकाद्या पक्षाने हवेत वरच्यावर झडप घालून परत वर जावे तशी ही कला जवळ येते, वरवर अस्तित्व जाणवते व परत दूर जाते. ' कलेसाठी कला ' याचा अर्थ मानवापासून दूर राहाणे नव्हे.

' हांक '

' अश्रू ' जशी वाद मागे पडल्यावर निर्माण झालेली ' जीवनवादी ' कादंबरी त्याप्रमाणे ' हांक ' ही ना. सी. फडके यांची ' कलावादी ' कादंबरी आहे. ' कलेसाठी कला ' या तत्त्वाच्या प्रमुख पुरस्कर्त्यांने शुद्ध कलावादी स्वरूप ठेवलेली ही कादंबरी आहे. या तत्त्वाचा आविष्कार व त्यांतून निर्माण झालेल्या उणिवा यांचा विचार मनोरंजक ठरेल. ' हांक ' ही कादंबरी भावपूर्ण व्हायला हरकत नव्हती. त्या कथानकात तेवढे सामर्थ्य होते.

> शीला व प्रसन्न यांची ही कथा. शीलाच्या लहानपणी ऐश्वर्य व दारिद्र्य ही दोनही आहेत. दारिद्र्यादि कारणानी कंटाळून तिचे वडील आत्महत्या करतात. शीलाला आपल्या कुटुंबियाचे व आपले पाहावे लागते. तिला एक उनाड भाऊ आहे. भलत्या संगतीमुळे

तो चोऱ्याही करतो. प्रसन्नच्या गाडीखाली एकदा तो सापडतो. त्यातून प्रसन्न–शीलाची ओळख होते. तो सिनेमा नट असल्याचे तिला कळते, तरीही प्रीतीच्या पाशात विद्ध होऊन ती दोघे विवाह करतात व एका प्रवासात गाडी घाटातून जाताना गाडीचा दरवाजा उघडतो व प्रसन्न गाडीबाहेर फेकला जातो. तो पुढे सापडत नाही. तो मेला असे सर्वांचे मत. मात्र शीलाला ते पटत नाही. प्रसन्नचा मित्र मुकुंद तिला नोकरीला लावतो. दुसऱ्या एका नटीच्या सहाय्याने तो तिला आपले प्रेम व्यक्त करतो. आपला मित्र प्रसन्न मेल्यानंतरच आपल्या मनात ही भावना आल्याचे तो सांगतो. शीला त्याला नाकारते. मधल्या काळात प्रसन्नचे पूर्वायुष्य तिला कळते. त्याचे संगीतप्रेम, बिंदियाला दिलेला शब्द, वडिलांचा विद्वान होण्याचा आग्रह, बिंदियाचे पुन्हा भेटणे, त्यामुळेच खोटा आरोप येऊन तुरुगांत जाणे, तेथून पळून जाणे, योगायोगाने भेटलेल्या बिंदियाला सोडून प्राणभयाने दूर जाणे, देशांतर करणे, करता करता नट होणे व नंतर अपरंपार पैसा व प्रसिद्धि मिळणे—हे सारे प्रसन्नचे पूर्वायुष्य तिला कळूनही तिचे प्रेम अविचलितच राहाते व ती मुकुंदाला नकार देते. प्रसन्न भेटेल अशी तिला खात्री असते. काही काळ गेल्यावर स्मृतिभ्रंश झालेल्या एका माणसाची बातमी ती वाचते. तो प्रसन्नच आहे असा इतर पुरावाही मिळतो व ती त्याला भेटायला जाते. तिची ‘ हांक ’ कानी पडताच प्रसन्नला परत स्मृति येते.

अशी आहे ‘ हांक ’ ची कथा.

या कथेतले भावसामर्थ्य

स्मृतिभ्रंश झालेला मनुष्य कोणाहि पाहणाराची अनुकंपा मिळवीत असतो. स्मृतिभ्रंश झालेल्या माणसाच्या पत्नीसंबंधी सहानुभूति निर्माण होते. आपला पती मेलेला नाही हे शीलाने ठरविले. त्याला फारसा पुरावा नव्हता. अशी स्त्री आपल्या भावना कशा हेलावून सोडते हे ‘ सुवासिनी ’ या चित्रपटात पाहावयास मिळते. पती मृत असून, जी स्त्री ते मान्य करीत नाही अशा स्त्री-भोवती जर तरुण पुरुष आला तर दयेतून प्रीति निर्माण होणे साहाजिक आहे. मुकुंदाच्या प्रीतीचे चित्र आपण समजू शकलो तर त्यातील भावसौंदर्यहि जाणवेल. ‘ सुवासिनी ’ मधील डॉक्टर भावाचे प्रेम याहि संदर्भात आठवते. प्रसन्नच्या पूर्वायुष्यातील बिंदिया प्रकरणहि असेच भावमधुर उतरायला हरकत नाही. ना.

सी. फडक्यांच्या कथेचे स्वरूप पाहाता भावसौंदर्य व सामर्थ्य रसिक वाचक कल्पनेने जाणू शकतो.

परंतु ...

जे कल्पनेने जाणता आले ते प्रत्यक्षात उतरलेच नाही. या कथेचे स्वरूपच 'कलावादी' मनोवृत्तीला सहाय्यभूत ठरणारे आहे. असे असूनहि फडके यात रंग भरू शकले नाहीत. याची अनेक कारणे आहेत. या कादंबरीचा रोख भावानुभूतीपेक्षा 'रहस्यमयते'कडे अधिक आहे. कादंबरीत रहस्य असावे ह्या नियमाबद्दल फारसा मतभेद व्यक्त केला नाही तरी फडके यांची ही 'रहस्यप्रीती' त्या कथेच्या अपयशाला कारणीभूत ठरली आहे. आकर्षक सुरवात करण्यासाठी बापड्या कथानकाला त्यांनी भलतेच उलटेसुलटे फिरवले आहे. प्रारंभच नव्हे तर मध्यावर प्रसन्नच्या पूर्वायुष्यातील रोमांचक चित्र देऊन नवे 'रहस्यमय' वातावरण उभे केले आहे. रहस्यमयतेतून कित्येकदा कृत्रिमरीत्या कथानक पुढेमागे करावे लागले आहे. प्रसन्नचे पूर्वायुष्य ज्या आत्मचरित्राच्या पद्धतीने सांगितले गेले आहे ती पद्धतही अनपेक्षित व अनैसर्गिक वाटते. हांक या नावाशी सुसंगत असणारे पहिले प्रकरण कथा समजण्याच्या दृष्टीने निष्कारण अगोदर आल्याने अडचणच निर्माण करते.

'हांक'चे सौंदर्य

'हांक' या शब्दातून ना. सी. फडके यांना प्रीतीच्या हांकेचे श्रेष्ठत्व सिद्ध करायचे असावे असे वाटते. प्रीतीची हाक मनाला पटते म्हणूनच त्या बळावर शीला शेवटी त्याला 'पुनस्मृति' आणण्यासाठी जाते. ती जाते तेव्हा तिच्या आसपासचा एक डॉक्टर म्हणतो, 'शक्य तितक्या चाव्या घेऊन जा' चाव्या हा शब्द काव्यशून्य व भाषांतरित खरा.परंतु शीलाने नेलेल्या चाव्या मात्र काव्यपूर्ण व अनुभूतीच्या आहेत. प्रसन्नशी केलेल्या प्रणयक्रीडा, त्याच्या सहवासातले उन्मादक क्षण या तिच्या चाव्या आहेत! आणि फडके यांच्या लेखनाचा मोठेपणा पटतो तो या चाव्यांच्या चित्रात!! शेवटच्या व पहिल्या प्रकरणातला घाटांतला प्रणय; त्यांच्या परिचयाचे प्रेमात झालेले रूपांतर, प्रसन्नबिंदियाचा अस्फुट प्रणय. हे सारे रंगविताना फडके यांच्या लेखणीत येणारी रंजकता व सहजता प्रसन्नकारक आहे. या कादंबरीची ही गोडी अवीट आहे. विशेष म्हणजे 'हासू आणि आसू' सारख्या कादंबऱ्यांत प्रणयाचे चित्रण करताना फडक्यांची कलात्मकता सुटली आहे. एखादे कामपीडित मनच चित्रण करीत असावे असे त्यांच्या तसल्या कादंबऱ्या वाचून वाटते. या कादंबरीतील प्रणयचित्रण कुठेहि अभिरुचीच्या मर्यादा ओलांडून गेलेले नाही, वा त्यांची

लेखणी क्षुद्रशृंगार वर्णनात गुरफटलेली नाही. हेही त्या कलेतील सौंदर्याला पोषक ठरले तर नवल नव्हे. प्रणयाव्यतिरिक्त भावनांची योग्य ती बूज न ठेवल्याने या कादंबरीला गौणत्व आले आहे. एखाद्या नवख्या लेखकाचा अंदाज चुकला तर आपण समजू शकतो. पण तीसपस्तीस कादंबऱ्या लिहिणाऱ्या लेखकाचा अंदाज चुकावा व एका भावपूर्ण कथेचे 'रहस्यकथेत' रूपांतर व्हावे याचे वाईट वाटते. घाटातील निसर्गवर्णने नेहमीप्रमाणे सफाईदार व चित्र उभे करणारी आहेत. संवादातील सहजता, व्यक्तिरेखांचे बाह्यदर्शन ही सारी चांगली उतरली आहेत.

ह्या कादंबरीलेखनाचा हेतु काय ?

'अश्रु' व 'क्षिप्रा' या कादंबऱ्यांपेक्षा या कादंबरीची जातच वेगळी आहे. पहिल्या दोहोंच्यामागे समाजातील काही अन्याय व दुःखे व्यक्त करण्याचा हेतु स्पष्ट आहे. या कादंबरीला तसा हेतु नाही. त्या दोनही कादंबऱ्या लेखकाच्या कुवतीप्रमाणे अन्याय, दुःखे इत्यादिकांना भावनात्मक आधार देण्याचा यत्न करतात. या कादंबरीने समाजातली कोणतीही समस्या घेतली नाही व कथेतील भावपूर्ण वातावरणाचा पुरेसा उपयोग करून घेतला नाही. निदान प्रसन्नच्या स्मृतिभ्रंशातून येणारी करुणा अथवा शीलाच्या मनाचे पुरे चित्र रेखाटले गेले असते तरी निदान मनोवेधकता प्राप्त झाली असती. ही कादंबरी वाचल्याने एकदोन व्यक्तींच्या आयुष्यात आलेले काही अपवादात्मक व काही नित्याचे प्रसंगच फक्त उरतात. शंकर हा एकटा नाही, उमाही एकटी नाही, मधूही एकटा नाही. मात्र शीला व प्रसन्न ही सार्वत्रिक नाहीत. मानवी जीवनातले प्रीतीचे महत्त्व वर्णन करणारी कादंबरी म्हणावी तर तेही समाधान लाभत नाही. 'अखेरचे बंड' मधील नायक निदान कलावंत प्रवृत्तीचे दर्शन घडवितो. 'हांक,' 'कलेसाठी कला' या प्रवृत्तीच्या हलक्या कुळातील आहे. चटकदार-पणामुळे ती सोडवत नाही व मानवी जीवनातल्या कोणत्याही मूलभूत तत्त्वाचा मनाचासुद्धा आविष्कार करीत नाही म्हणून पुन्हा वाचावी असे वाटत नाही.

'कला जीवन' वादाची व्याप्ति

कला व जीवनवादाच्या मर्यादा आणखी अनेक साहित्यविषयक प्रश्नांना आपल्यात सामावून घेतात. जीवनवाद ज्यांना मान्य झाला ते जीवनाच्या सर्व अंगातील सामाजिकता तपासून पाहू लागतात व त्यातूनच 'राजकीय कादंबरी'चा जन्म झालेला दिसतो.

४

पहिले ते ‘ राजकारण ’

एक दृष्टि

पारतंत्र्याच्या काळात जीवनाची अनेक अंगांनी कोंडी होते. साहित्य त्याला अपवाद नाही. पण केव्हा केव्हा ह्या कोंडीतून साहित्याचा नवा उन्मेष प्रगट होतो. शि. म. परांजपे यांची वक्रोक्ति यातूनच जन्म पावली. साहित्याची कोंडी केव्हा केव्हा आपलीच ‘ स्वातंत्र्यवेडी ’ माणसेच करू लागतात. सावरकरांचा सशस्त्रवाद, गोखले–टिळकांचा नेमस्त स्वतंत्रवाद, गांधीवाद, साम्यवाद या मार्गांनी आपले स्वातंत्र्यप्रेम प्रगट होत आले. हिंसा-अहिंसा, आत्मक्लेष-परदुःख, हिंदू-हिंदूत वा हिंदु-अहिंदूत प्रेमद्वेष, सत्याग्रह, संप, मोर्चे अशा साधनांनी विसाव्या शतकाच्या पहिल्या अर्धात रूपे धारण केली. या प्रत्येकाच्या पाठीशी असलेली अनुयायी मंडळी पुढेपुढे सत्तेच्या राजकारणात गुरफटून असत्य बोलू लागली, नीति तुडवू लागली, हे सारे खरे; मात्र या साऱ्या प्रवर्तकांच्या मनात स्वातंत्र्याची तीव्र व सत्यनिष्ठा होती हे नाकारता येणार नाही. यांपैकी काहींच्या स्वातंत्र्यलालसेतून मराठीला अमर साहित्याचा ठेवाही मिळाला आहे. जसेजसे स्वातंत्र्यसमर तीव्र होऊ लागले व त्यात यशस्वी होण्यासाठी सर्वशक्ती पणाला लावून झगडले पाहिजे अशी वेळ आली तेव्हा या सर्व देशभक्तांनी वा अनुयायांनी साहित्याच्या प्रांगणात देशभक्तीचे तत्त्व आणून प्रस्थापित केले. आपला वेष, आपले पेय यातही जर ‘ राष्ट्रीयत्वा ’चा शोध घेतला जाऊ लागला तर साहित्य त्यातून न सुटणेच स्वाभाविक होते ! साहित्य हे स्वातंत्र्य–सूक्ते गाणारे असावे. जेथे जेथे साध्या माणसाच्या जीवनाचा

राज्ययंत्राशी संबंध आला तेथे तेथे हे विरोधाचे वा समेटाचे, असहकाराचे वा सहकाराचे शास्त्र निर्माण झाले व राजकारणाचा जन्म झाला. या राजकारणाचा साहित्याशी सांधा जुळला व राजकीय कादंबरीचा जन्म झाला. युद्धाच्या वेळी सर्व शक्ति युद्धाकडे वळवून कार्यान्वित केल्या जातात. त्या ' युद्धभूमिके 'वरून साहित्यनिर्मितीकडे लक्ष दिले गेले; सामान्य माणसाला ते काही काळ पटले. केवळ कलात्मक प्रवृत्तीत रंगणाऱ्या ' मश्गूलां 'ना कलाप्रांतात कष्टाने जगण्याची अवस्था प्राप्त झाली.

राजकीय कादंबरी

राजकारणात घडणाऱ्या घटना, त्यातील कौटिल्य, प्रक्षोभ, देशप्रेम या साऱ्यांचा विचार वाचकाला रुचकर वाटेल असा अंदाज काही लेखकांना वाटला असला तर नवल नव्हे. मराठीतल्या सर्वच लेखकांना त्या पहिल्या तपात या राजकारणाने घेरले होते असे नाही. राजकारणी माणसाचा जनमनावर मोठा पगडा असतो. सानेगुरुजींसारखे लेखक त्या काळात लेखक म्हणून पुढे आले. डांगे यांच्यासारखा विद्वान महाभारतातल्या कलात्मकतेला ' दास्यापासून दास्यापर्यंत ' नेणाऱ्या मनोवृत्तीने भरलेली म्हणू लागला. प्रत्येक जुन्या साहित्य-कलाकृतीकडे ' वर्गविग्रहा 'च्या भूमिकेने पाहाणारी एक नवी दृष्टि निर्माण झाली, व स्त्री-पुरुषांच्या कामचेष्टा, प्रणयरंग, प्रेमभंग यांची वर्णने करणारे लेखक नवसमाज बिघडवून टाकतात असे त्या काळी लोकांना वाटू लागले. प्रत्येक राजकीय कादंबरीकार या धोरणाने व केवळ लोकप्रियतेमुळेच वेगळे लिहू लागला असेल असे नाही. एखाद्या लेखकाच्या प्रवृत्तीतही याची आवड असेल. माडखोलकरांच्या ' राजकीयत्वा 'चा जन्म लोकेषणेपेक्षा प्रवृत्तीतून झाला असे म्हणावे लागते. ना. सी. फडके यांचा—' कलेसाठी कला ' या तत्त्वाचा या 'राजकीय कादंबरी' ला विरोध असायला हवा होता. परंतु त्या पुरात तेहि वाहून गेले व ' शाकुंतल ' सारखी अतिसामान्य कलाकृति निर्माण करून बसले !

टक्केवारीचा प्रश्न

' राजकीय ' कादंबरी व राजकारण असलेली कादंबरी वेगळी होय. कारण राजकारण असणाऱ्या कादंबऱ्या क्वचित् हरिभाऊंच्याही पूर्वी मिळतात. ' शिक्षक ' या कादंबरीत लॉर्ड डलहौसीच्या संस्थाने खालसा करण्याच्या अनैतिक कृत्याबद्दलचा विचार आला आहे. एका दृष्टीने पाहिले तर या कादंबरीचा ' पहिली राजकीय कादंबरी ' म्हणून उल्लेख केला पाहिजे. हरिभाऊंच्या एका कादंबरीत ' बॉम्ब ' चा उल्लेख आहे. नंतरच्या कादंबरीकारांपैकी ' नलिनी, व इंदू काळे व सरला भोळे ' या

वा. म. जोशी यांच्या कादंबरीत राजकारण आहे. फडके-खांडेकरांच्या 'निरंजन' व 'उल्का' या कादंबऱ्यांपासून कादंबऱ्यात राजकारण डोकावत होते. 'दुटप्पी कीं दुहेरी 'या कोल्हटकरांच्या कादंबरीतला रहस्यमय पाया राजकारणाचाच होता. त्या काळच्या पुष्कळ कादंबऱ्यांतून या ना त्या स्वरूपाने 'राजकारण' आढळते. १९४७ नंतर पालटलेल्या वाङ्मयीन प्रवृत्तीतून 'रानभूल' कर्ते ए. वि. जोशी; चंद्रकांत काकोडकर वगैरे लेखक राजकारणाचा उपयोग व अंतर्भाव कादंबरीत करतात. स्वराज्यानंतरच्या हिंदूमुसलमानांच्या कत्तलींच्या संदर्भातहि कादंबरी केव्हा केव्हा रंगते. हा प्रवाह क्षीण झाला यांत शंका नाही. गेल्या पंचवीस वर्षातल्या राजकीय कादंबऱ्यांचा जलद आढावा घेतला तर 'नवलपूरचा संस्थानिक,' 'आस्तिक', 'कांता', 'आशा', 'क्रौंचवध', 'समरभूमी', 'शोनान', 'अस्मान', 'तुफान,' 'सुखवटे' या इतर कादंबऱ्यांना थोडाफार राजकीय रंग आढळतो. या साऱ्या यशस्वी राजकीय कादंबऱ्या नव्हेत. पुष्कळदा यातील राजकारणाचा रंग प्रणय-रंगाहून अलगच दिसतो. अगदीं पूर्ण एकजीव झालेली कादंबरी दुर्मिळच राहिली व हिशेब शेवटी 'किती टक्के राजकारण' यावरच येतो. म्हणजे कादंबरीत राजकारण आले, परंतु 'राजकीय' कादंबरी मात्र क्वचितच झाली असे आढळते.

टक्केवारीतील विषय

मुख्यतः गांधीयुगाच्या जिवंत राजकारणाशी कादंबरी जास्त रेंगाळली. जातीयवाद, साम्यवाद, गांधीवाद, हिंदुत्ववाद, ग्रामे व शहरे यांचे संबंध, सत्याग्रह, नोकऱ्या सोडून देशभक्त होणे, वकिली सोडून (बहुधा चालत नसलेली!) देशभक्त होणे, स्वदेशी, खादी, यंत्रविरोध, मंत्रिमंडळाचे बखेडे, त्यागाच्या भूमिकेखालील स्वार्थाचे भयंकर स्वरूप, संस्थानातला उठाव, सत्य, अहिंसा इत्यादि विषयांचे चित्रण या काळातल्या राजकीय अथवा राजकारण असलेल्या कादंबरीत आढळते. स्वराज्य मिळेपर्यंत राजकारण अकरणात्मक होते. राज्ययंत्र मोडणे हेच ध्येय होते. आता हा राज्यकारभाराचा गाडा चालविण्याचे कार्य आहे. ह्या क्रियाशील राजकारणाचे अंग आजच्या कादंबरीत दिसायला हवे होते. मात्र आजची लेखनप्रवृत्तीच अशा लेखनाबाबतीत उदासीन आहे.

'नावा'चे महत्त्व

राजकीय कादंबरी ही प्रामुख्याने राजकारणी आहे! त्यातली मुख्य समस्याच राजकीय असायला हवी. १९३५ नंतरच्या काळात राजकीय कादंबरी क्वचितच लिहिली गेली. याचे एक कारण लक्षात येते. त्या काळातल्या सर्वच

ललित वाङ्मयात ही तडजोड आढळते. प्रणयाचे चित्र रेखाटायचे व त्याला राजकीय पार्श्वभूमी निर्माण करायची. वरेरकरांच्या नाटकांचेहि स्वरूप असेच आहे. किर्लोस्कर मासिकात ' चित्रांची सोय ' व्हावी म्हणून अनेक कथा स्त्री-पुरुषांच्या प्रणयांनी भरून काढायला तयार असणाऱ्या लेखकांचा तो काळ आहे. माडखोलकरांच्या कादंबरीत त्या मानाने, तुलनेने राजकारण प्रामुख्याने आहे. ' मुखवटे'मध्ये तर सर्वांशाने आहे. म्हणून माडखोलकरांना मिळणारा हा मान अमान्य करता येणार नाही. त्यांच्या ' मुखवटे ' या कादंबरीला 'राजकीय' कादंबरी हे नाव देता येईल. ही कादंबरी राजकारणाच्या रंगाने रंगली आहे.

' राजकीय ' कादंबरीच्या नावाचा वाद दुसऱ्या एका तत्त्वाशी आहे. राजकीय कादंबरी कोठे सुरू होते व ऐतिहासिक कादंबरी कोठे संपते हे ठरवावे लागते. आज राजकीय वाटणारी कादंबरी उद्या ऐतिहासिक ठरेल की काय असा प्रश्न येतो. म्हणून नावाला महत्त्व प्राप्त होते. काही लोकांना तर राजकीय कादंबरी ही ऐतिहासिक कादंबरीच्या विकासाचा टप्पाच आहे असे वाटते. आजच्या ' अणु'युगात बॉम्ब्सूचे चित्रण इतिहासात जमा होईल. काही नद्या प्रवाह बदलतात तसे ह्या दोन शब्दांचे अर्थ वारंवार बदलत असतात की काय ? क्रांतिकारकांच्या जीवनावरची कादंबरी राजकीय की ऐतिहासिक ? १९६० मध्ये ' बेचाळीस'वर लिहिलेली कादंबरी राजकीय की ऐतिहासिक ? एवढेच नव्हे तर नुकत्याच झालेल्या संयुक्त महाराष्ट्राच्या अथवा गोव्याच्या आंदोलनावर कादंबरी आली तर तिचा अंतर्भाव कशात करायचा ? प्रत्येक सरता क्षण इतिहासात जमा होतो व म्हणून हा प्रश्न निर्माण होतो.

मुखवटे

ह्या प्रश्नाला मराठीत आणखी एक अंग आहे. परकीय सत्तेखाली लेखक रूपकाचा आश्रय घेतात. ' कीचकवध ' हे नाटक पौराणिक, राजकीय की ऐतिहासिक ? खाडिलकरांच्या कलेला रूपकाची भूमीच मानवते. ' गोविंदाची गोष्ट ' ही शि. म. परांजपे यांची कादंबरिका अशीच अद्‌भुतरम्य पण राजकीय वाटते. ऐतिहासिक घटनांच्या निवेदनाने 'रम्य भाविकाळाची' स्वप्ने रंगवणाऱ्या लेखकांच्या कलाकृतीला काय म्हणावे ? श्री. पां. स. साने यांची ' आस्तिक ', खांडेकरांची ' क्रौंचवध', माडखोलकरांची ' प्रमद्वरा ' ह्या नावाच्या आड कमीअधिक राजकारणाचा अर्थ आहे. ही नावे केवळ मुखवटे आहेत. या मुखवटेवाल्यांना कोणत्या विभागात टाकायचे ?

ऐतिहासिक कादंबरी

हरिभाऊंपासून फडके यांच्या व्याजैतिहासिक ‘अल्ला हो अकबर’ पर्यंतच्या काळातील ऐतिहासिक कादंबरी पाहिली, तर पुढील गोष्टी लक्षात येतात—(१) हरिभाऊ व हडप यांच्यासारख्या फारच थोड्या लेखकांनी उपयोजिलेल्या कथाभागात ऐतिहासिक सत्याचा आश्रय घेतला. (२) चांगल्या ऐतिहासिक कादंबरीतले अनैतिहासिकत्व शक्यतेच्या कोटीतले असे. (३) ऐतिहासिक कादंबरीकाराची प्रवृत्ति प्रामुख्याने Romantic होती व म्हणून अद्भुत, गूढ, अतिभावनाप्रधान लेखनच त्यांनी केले. (४) ऐतिहासिक सत्यापेक्षा चटकदारपणाकडे लक्ष अधिक असे. (५) पूर्वदिव्य वर्णनात रम्य भाविकाल पाहाणाऱ्या विनायकाइतकी त्याची वृत्ती राष्ट्रीय नव्हती. (६) महाराष्ट्र, राजस्थान, विजयनगर ह्या तीन राज्यांतील ऐतिहासिक घटनांकडे त्यांचे लक्ष होते. (७) बहुतेक लेखक नावाला ऐतिहासिक लिहीत व म्हणून पांचट, शृंगारपूर्ण वर्णनांनी लेखन भरून गेले तर आश्चर्य नव्हे. (८) पानिपत व १८५७ ची रोमहर्षक युद्धे, सिंहगडप्रकरण, शिवाजीचे आरमार, अकबराच्या काळातील रजपूत स्त्रियांचे जीवन, संभाजीचे तथाकथित रंगेल जीवन, विजयनगरचे राज्य, चंद्रगुप्ताच्या कालातील राजकारण असल्या कथानकांवर लेखकांनी रचना केली. पैकी १८५७ चे स्वातंत्र्यसमर हे मराठी कादंबरीच्या दृष्टीने महत्त्वाचे ठरते.

‘राजकीय’त्व

५७ चे युद्ध फसले म्हणून बंड ठरले. त्या वेळी एक वेगळी ईर्षा मनात रुजली. १९४७ ला स्वातंत्र्य मिळेपर्यंत वाढत-बदलत गेली. स्वातंत्र्यप्रेरणेची ती पहिली ज्योत होय. ५७ चे बंड ही एक अपुरी कथा होय. ऐतिहासिक म्हटल्या जाणाऱ्या कथाभागाला भविष्यकाळ नसतो. त्या ठिकाणी मनोरचना, घटना, तत्त्वज्ञान यात एक प्रकारची पूर्णता व त्यामुळे गतिशून्यता असते. ‘राजकीय’ कादंबरीत अपूर्णत्व, गतिमानता व भविष्यकालातील विकसनक्षमता आढळते. म्हणूनच हरिभाऊंच्या कादंबरीत आलेले ‘बॉम्ब’ प्रकरण ऐतिहासिक नसून राजकीय ठरते. हे राजकारण नंतर चुकीचे ठरले असेल तरी ते राजकारण होय. जो लेखक राजकीय कादंबरी लिहू इच्छितो तो अपूर्ण गतिमान् विकसनक्षम अशा जीवनाचे शासनांतर्गत चित्र रेखाटीत असतो. ऐतिहासिक कादंबरीकाराला द्रष्टेपण कधीच लाभणार नाही, पण राजकीय कादंबरीकाराला ते लाभू शकेल. त्याचे द्रष्टेपण चुकले तर त्याचे वाङ्मयीन परिणाम त्याला भोगावे लागतील.

ऐतिहासिक कादंबरीपेक्षा राजकीय कादंबरीचे क्षेत्र व्यापक ठरते. ऐतिहासिक कादंबरीकार त्याच्या काळातील सामाजिक जीवन, त्या जीवनावर परिणाम घडविणाऱ्या आर्थिक शक्ति यांच्याकडे कमी लक्ष देतो. अजिबात लक्ष न दिले तरीही चालेल. राजकीय कादंबरीत या अर्थकारणाचा व समाजजीवनाचा अंतर्भाव होतो. साम्यवादी राजकारणाने अर्थकारणाला महत्त्व आणले व राजकीय भूमिकेतील प्रागतिक व प्रतिगामीपणाही अर्थशास्त्रीय भूमिकेवरून ठरूं लागला. येथेही ऐतिहासिक वा राजकीय ह्यात फरक पडला.

ऐतिहासिक व राजकीय कादंबऱ्यांचे विभिन्नत्व शोधताना ' वेगळ्या जीवनवृत्तीची ' साक्ष पटते. इंग्रजी कालापूर्वीचे जीवनदर्शन आमूलाग्र वेगळे दिसते. शिक्षणपद्धति, राज्यव्यवस्था इत्यादिकांचे बदललेले स्वरूप आपणांस जाणवते. ऐतिहासिक कादंबरीत याहून वेगळ्या जीवनवृत्तीचे दर्शन घडते.

कालसापेक्ष छेद

काल क्षणाक्षणाला भूतकाल होतो. इतिहासात जमा होत जातो. तेव्हा आजचे राजकारण उद्या इतिहासात जमा होईल. आणखी ५० वर्षांनी गांधीवाद, मंत्रिमंडळे, पक्षोपपक्ष भूतकाळात सामावतील. मग त्यांच्यावर आधारलेले साहित्य ' ऐतिहासिक ' होईल की काय ? याचे उत्तर देणे आवश्यक आहे व अवघडही आहे. ' कांता, ' ' मुखवटे, ' ' शोनान्, ' ' रानभूल ' ह्या साध्या राजकीय कादंबऱ्या उद्या ऐतिहासिक होतील का ? त्या तशा होणार नाहीत. त्यांच्या जन्मकाळीच त्यांचे भवितव्य ठरते. लेखकाच्या काळातील जीवनवृत्ति, गतिमानतेची शक्यता, उद्याची आकांक्षा इत्यादि सारी तत्त्वे त्या कलाकृतीच्या जन्मकाळीच पारखावी लागतील. म्हणजेच ' ऐतिहासिक 'त्व अथवा राजकीय 'त्व कालसापेक्ष नसते, वाचकनिष्ठ नसते तर ते लेखकनिष्ठ राहाते.

मराठी राजकीय कादंबरी

उपरिनिर्दिष्ट अनुरोधाने पाहिले तर मराठीतील ' राजकीय ' कादंबरी क्षीण आढळेल. कलात्मकतेचा अभाव, प्रचारी बाणा इत्यादिकांमुळे ही क्षीणता अधिकच वाढते. पहिल्या मराठी राजकीय कादंबरीचा उल्लेख पूर्वीच आला आहे. तुळजापूरकरांच्या ' माझे रामायण ' या कादंबरीला अग्रपूजेचा मान द्यावा असे एक मत आढळते. हे मत योग्य नाही. हा मान ' शिक्षक ' या कादंबरीला मिळायला हवा. ' माझे रामायण ' ही कादंबरी १९२७ मधली. माडखोलकरांची ' मुक्तात्मा ' १९३३ मधली आहे. दहशतवादी चळवळीच्या

प्राथमिक अवस्था व समाजवादी मनाची वाटचाल 'सुक्तात्म्यात' दिसते. तर 'जालिअनवाला बाग' प्रकरणापर्यंतचे राजकारण नीरस पद्धतीने 'रामायणात' येते. श्री. भा. वि. वरेरकर यांच्या 'धावता धोटा' या कादंबरीलाही हा अग्रपूजेचा मान दिला जातो. तेही बरोबर नाही. ही कादंबरी १९३३ मधली असून त्यात गरीब-श्रीमंतांच्या विषमतेचे चित्र आले आहे. ही प्रत्येक कादंबरी जर पहिली राजकीय कादंबरी मानली तर मोठे अराजकच माजेल! एवढेच नव्हे तर 'दुटप्पी की दुहेरी', 'नवलपूरचा संस्थानिक', 'थोरली आई' (दा. न. शिखरे), 'मृत्यूच्या मांडीवर' (ल. ब. भोपटकर) या १९३५ पूर्वीच्या इतर कादंबऱ्या, 'नलिनी', 'इंदू काळे व सरला भोळे' इत्यादिकांवरही कमी अन्याय ठरणार नाही. यांपैकी काही लेखकांना परकीय पक्ष राज्यसत्तेविरुद्ध उघडउघड लिहिता न आल्याने त्यांनी कादंबरीरूपाने मन मोकळे केले असणे शक्य आहे. 'रानभूल' या कादंबरीने राजकीय कादंबरीला पुन्हा वेग आणला आहे.

आणि मंदावलेली 'ऐतिहासिक कादंबरी'

'ज्यांना भूतकाळ नसतो त्यांना भविष्यकाळ नसतो' इत्यादि वचने या शतकाच्या प्रारंभी लोकप्रिय होती. त्यावेळीं वाचकांचे इतिहासप्रेम चांगलेच जागृत झालेले दिसते. हरिभाऊ आपटे, ना. ह. आपटे, नाथमाधव व हडप यांनी हे दालन प्रामुख्याने समृद्ध केले. यांच्यानंतर प्रथमश्रेणीच्या आसमंतात येणाराही लेखक आढळत नाही. साधुदास, आनंदीबाई जयवंत, न. चिं. केळकर ही नावे स्मृति-विस्मृतीच्या रेषेवर आहेत. १९३५ नंतर आनंदीबाई जयवंत यांची 'चितोडचा चंद्र,' (३६), न. चिं. केळकरांची 'बलिदान' (३७), ना. के. बेहेरे यांची 'शालिवाहन' (४५) व हडपांची 'माला' एवढ्याच महत्त्वाच्या ठरतात. हडप वगळले तर इतरांचे लक्ष ऐतिहासिकतेपेक्षा रंजकतेकडे अधिक आहे. ऐतिहासिकाची आवड गांधीवादी मनोवृत्तीत कमी झाली. त्या मनोवृत्तीला इतिहासाकडे औदासीन्याहून अन्य दृष्टीने पाहता आले नाही. अशा या उदासीनकाळात गो. नी. दांडेकर यांनी 'जगन्नाथ पंडित' ही कादंबरी लिहिली. 'बैजू बावरा' छाप जगन्नाथ पंडितात काव्य आहे. पण इतिहासाची फारशी दखल त्यांनी घेतलेली नाही. अगदी ताज्या राज्यपुनर्रचनेच्या अन्यायाचा प्रतिकार झाला तेव्हा शिवाजी, मावळे, भवानी इत्यादि एकाकाळी चेष्टेची ठरलेली 'रद्दीतील रत्ने' पुन्हा प्रकाश देऊ लागली. अगदी 'शिवसंभव' साडी लोकप्रिय होण्यापर्यंत हे अभिरुचीचे पुनरुत्थान झाले आहे. यातून कदाचित् पुन्हा 'ऐतिहासिक' कादंबरीला नवा धुमारा फुटेलही. मात्र चालू घडीला सारे सामसूम आहे.

राजकीय कादंबरी आणि माडखोलकर

१९३५ नंतर ज्यांनी या कादंबरीप्रकाराकडे लक्ष पुरविले त्यांपैकी कोणताच लेखक पूर्ण यशस्वी झाला नाही. या अपयशाला काही कारणे आहेत. श्री. पां. स. साने व सावरकर हे दोघे कादंबरीकार सोडले तर साक्षात् राजकारणाशी संबंधित असलेला कादंबरीकार मराठीत नाही. पैकी श्री. साने यांची साहित्यविषयक भूमिका अतिसुलभ (oversimplification) होती. केव्हा केव्हा ती सत्य म्हणून सांगायला जाई व स्वप्नाइतके असत्य सांगे. (साने यांचे लिखाण असद्हेतूतून मात्र झालेले नव्हते). सावरकर यांची 'काळेपाणी' ही या काळातील एक वेगळी कादंबरी होय. सावरकरांजवळ प्रतिभा व कल्पना यांचे धनहि अमाप होते. त्यांच्या आदर्शवादी दृष्टीने 'लेखण्या मोडून बंदुका घ्या' असा ध्यास घेतलेला ! खांडेकरांच्या 'राजकारणा'त मानव्याला स्थान लाभते. राजकारणात जे नेमके नसते त्यावर खांडेकरांचा भर ! यामुळे ते 'क्रौंचवध,' 'पांढरे ढग' लिहूनही यश मिळवू शकले नाहीत. फडक्यांच्या जीवनात चळवळीने क्रांती केली. ते नोकरीपायी भ्रमंती करू लागले. तरीही त्यांना नेमकी राजकीय दृष्टीच नाही. मधुकरी वृत्तीने, 'ज्या गावी जायचे त्याचे गुणगाण करायचे,' ही भूमिका त्यांनी पाळली ! वरेरकरांना हे यश यायला हवे होते. आवश्यक ते पुष्कळसे त्यांच्यापाशी होते. परंतु १९३५ नंतर वरेरकर कादंबरीकार म्हणून मागेमागेच पडत गेले. पु. य. देशपांडे लेखन-संन्यास घेऊन बसले ! व या साऱ्याच्या पार्श्वभूमीवर माडखोलकर उठून दिसतात. या साऱ्यांच्या अपयशाच्या मानाने त्यांचे यश महत्त्वाचे दिसते व इतर कोणत्या नसल्या तरी 'मुखवटे' या कादंबरीला खरोखरीच 'राजकीय' कादंबरी म्हटले पाहिजे.

माडखोलकरांचे राजकारण

त्यांच्या बहुतेक कादंबऱ्यांना राजकारणस्पर्श आहे. 'नागकन्या', 'डाकबंगला' या उथळ उत्तान कादंबऱ्या अर्थात् वगळाव्या लागतील. त्यांच्या कादंबऱ्या एकपरीने 'प्रादेशिक' ठरतील. त्या वेळच्या मध्यप्रदेशातील राजकारण त्यात आढळते. गांधी, गांधींचे राजकारण, त्यांचे प्रयोग, अत्याचाराचा मार्ग अनुसरणारे सशस्त्र क्रांतीचे राजकारण, साम्यवाद, यांच्याशी त्या कादंबऱ्या निगडित झाल्या आहेत. त्यांच्या काळाच्या मानाने गांधी, गांधीवाद, प्रयोग या सवासंबंधी त्यांनी फार कडक लिहिले आहे. इतके की, त्यात गांधीद्वेषाचाहि भास व्हावा. गांधींचा अहंकार, पुंजीपतीशी त्यांचे संबंध, त्यांच्या आसपासचे भोंगळ,

तोंडपुजे, स्वार्थलोलुप माणसांचे जाळे; राजकारणात आणून सोडलेले अध्यात्म, उपास, सत्याग्रह इ० मराठी व अमराठी झगडे; डॉ. खरे यांचा व गांधींचा झगडा, खऱ्यांचा तात्त्विक जय व व्यावहारिक पराभव अशा अनेक गोष्टी 'मुखवटे' व इतर कादंबऱ्यात आढळतात. पुढारी चांगला पण अनुयायी वाईट, तत्त्व चांगले पण अनुयायांचे अयोग्य आचरण ही शोकांतिका भारतीय राजकारणात इतरत्रही आढळते. मात्र माडखोलकरांच्या अनेक कादंबऱ्यांतून जे एक निरपवाद अचूक हेंच गांधीदर्शन घडते ते लक्षात घेतले तर तो लेखकाचा खरा वाङ्मयीन अनुभवच होय हे मान्य करायला हवे.

•

दहशतवादाचा पुरस्कार करणारी पात्रे पुढेपुढे साम्यवाद बोलू लागतात, असे कादंबऱ्यात अनेकदा आढळते. राजकारणातले 'अतिउजवे' अखेर 'अतिडावे' झालेले पुष्कळदा आढळतात. हे त्यांचे अवलोकन अचूक आहे. सावरकरांनीच कॉम्युनिस्टांशी माझे एक वेळ जमेल असे म्हटले होते, हे येथे लक्षात घेण्यासारखे आहे. दहशतवादात व्यक्तिमार्ग आहे, तो योग्य नव्हे. साऱ्या समाजाला जागृत केले पाहिजे व हे कार्य गांधींनी केले, अशी मोकळी कबुली त्यांनी दिली आहे.

राजकारणाच्या अनुषंगाने येणारी अनेक प्रकरणे असतात. दारूबंदीची चूक 'प्रियदर्शन' मुखवट्यात मान्य करतो. दारूबंदीप्रमाणेच इतर प्रकरणे व विरोधी तत्त्वज्ञाने यांचा झगडा, यांची चर्चा कादंबऱ्यांतून अप्रतिहत होत राहाते. कथेतील नायकनायिकांच्या जीवनाशी ह्या चर्चा जखडून टाकण्यात ते जेव्हा यशस्वी होतात तेव्हा 'मुखवटे'सारखी कादंबरी निर्माण होते.

'कांता' की 'मुखवटे'

'कांता' या कादंबरीचा बोलबाला खूप झाला. ती 'राजकीय' आहे असाही बभ्रा झाला ! ह्या कादंबरीत अनेक दोष आहेत. 'कांता' ही नावापुरती नायिका आहे. उपकथानकाने जागा जास्त व्यापिली आहे व त्यात राजकारण असे काही नाही. मुक्तात्म्याइतकेसुद्धा यातील कथा व राजकारण एकजीव झालेली नाहीत. माडखोलकरांनी याही कादंबरीत प्रयोग करण्यापुरतेच राजकारण आणले आहे. यानंतर 'दुहेरी जीवना'सारखी वेगळ्या धर्तीची कादंबरी हातावेगळी करून मग त्यानी 'मुखवटे' लिहिली. 'कांता'मधील प्रियदर्शन उदयोन्मुख वाटतो. 'मुखवटे'मध्ये तो पूर्ण उदित होऊन राजकारणाच्या आकाशातून कायमचा मावळतो.

' मुखवटे 'च्या कथानकाची गुंफण

प्रियदर्शन मध्यप्रांताचा मुख्य मंत्री होतो. चोख राज्यकारभार, शुद्ध चारित्र्य, सामान्य माणसाला सुख देण्याच्या योजना ही त्याची वैशिष्ट्ये हळुहळु उलगडत जातात. राजकारण म्हटले की सत्तागट, सत्तास्पर्धा अपरिहार्य म्हणावे लागतील. प्रियदर्शनचा मराठी गट व महाकोशलचा हिंदी गट यांच्या झगड्याचे चित्रही हळुहळु स्पष्ट होत जाते. हा हिंदी गट व पक्षाबाहेरचे विरोधक टपून बसले आहेत. पण गांधीजीवरील प्रियदर्शनची श्रद्धा व स्वतःची शुद्धमती यावरच्या विश्वासामुळे तो या विरोधकांकडे लक्ष देत नाही. स्वतःच्या चारित्र्यशुद्धीमुळे व गांधीजींच्या सत्य-प्रियतेमुळे आपण सुरक्षित आहो अशी त्याची भावना आहे.

बंडाला जसे तात्कालिक कारण लागते त्याप्रमाणे येथेही विरोध उग्ररूप घ्यायला कारण घडते. प्रियदर्शन गव्हर्नरच्या पार्टीचे आमंत्रण स्वीकारतो. तो ते विचारपूर्वक व पटते म्हणूनच पत्करतो. हे कृत्य ' अराष्ट्रीय ' होय असे विरोधक म्हणतात. याच वेळी गांधीजींच्या दारूबंदीच्या तत्त्वाशी प्रियदर्शनाचा विरोध लोकांना माहीत होतो. नैतिक तत्त्वासाठी व्यावहारिक नुकसान पत्करणे त्याला पटत नाही.

विधिमंडळाच्या उद्घाटनदिनी एक मोर्चा येतो. त्या मोर्चाला प्रियदर्शन निर्भयपणें तोंड देतो. विरोधी पक्षीयांच्या संपयुक्तीवरही तो मात करतो. त्याचा आत्मविश्वास वाढतो. तो गांधीजींना भेटतो. ह्या झगड्यात आपली सत्य बाजूच ते घेतील हा त्याचा विश्वास प्रत्यक्षात उडतो व गांधींचे तत्त्वज्ञान हा कारस्थानी मनावरचा मुखवटा आहे हे त्याला पटते. त्याच्या विश्वासाला गेलेला तडा व अपेक्षाभंग त्याला अस्वस्थ करून सोडतात. गांधी त्याला पार्लमेंटरी बोर्डापुढे भांडणातली बाजू मांडायचा सल्ला देतात. तेथेही बुद्धि-चापल्याच्या बळावर तो जिंकतो—क्षणभर मार्ग निष्कंटक झाल्या-सारखा वाटतो. तसे नसते, त्याची कोंडी होते व तो मुख्य प्रधानकीची वस्त्रे उतरून ठेवतो.

एवढेच हे कथानक; हेच मुख्य कथानक; सरळ, अपेक्षित व मूळ राजकारणाशी एकजीव झालेले. मराठीत इतकी एकजीव बनलेली राजकीय कादंबरी दुसरी आढळत नाही. ह्या राजकीय प्रमुख स्रोताला घेऊन मिळणारे गौण प्रवाहही या मूळ विषयाला पोषक वाटतात. कम्युनिझमचा अर्थ न कळलेला तरीही कळकळीचा कार्यकर्ता, त्याला सक्तीमुळे घ्यावे लागलेले पुढारीपण; त्यातून निर्माण होणारा तुरुंगवास, त्याच्या तुरुंगवासातले पत्नीचे मरण, तिला प्रसूतिवेदनांतून वाचवू न शकणारे सहकारी; ह्या आख्यानाचा राजकारणाशी साक्षात् संबंध आहे. कम्युनिस्टांची निर्दय धोरणे, पुढाऱ्यांचे स्वार्थकारस्थान ह्यावरही त्यामुळे प्रकाश पडतो. मोहन व रोज यांची प्रणयकथा जर माडखोलकर टाळू शकले असते तर (तसे होते तर माडखोलकर माडखोलकर ठरले नसते !) एक नमुनेदार राजकीय कादंबरी म्हणून मराठीत तिची गणना करावीच लागली असती.

मोहन-रोजची प्रणयकथा

(ह्या नावातले हिंदू-अहिंदूपण हेही तत्कालीन राष्ट्रीय राजकारणाचे गमक सूचकच आहे !) हे उपकथानक मूळ कथेत मिसळून जात नाही. लेखकाचे ते बांधून टाकण्याचे यत्न केविलवाणे वाटतात ! मोहन शृंगारचतुर आहे. अनेक स्त्रियांशी त्याचे संबंध जडतात व तुटतात. स्त्रियांना वश करण्याचे त्याचे काही शास्त्र व तंत्र (मोहिनीविद्या !) असावे असे वाटते. कोणत्या क्षणी आपण प्रणयाच्या कोणत्या अवस्थेपर्यंत जाऊन थांबायचे हे ओळखणारा व त्याप्रमाणे वागणारा, मोठा चतुर मनुष्य आहे हा मोहन. प्रणयांतून विवाहाकडे जाण्याचा त्याचा मार्ग नाही. काही माणसे विवाहवृत्तीचीच नसतात (Marrying sort). मोहनवर विवाह लादला गेला आहे. प्रणयाचे रेशमी अनुभव, नाजूक हळुवार धुंद करणारी बोलणी, सारे सारे लग्नानंतर बंद पडते व तो केवळ पाशवी वासनेने भरलेला मनुष्यरूप पशू असल्याचा अनुभव रोजला येतो. हा एवढा विषयच एकाद्या भावपूर्ण कादंबरीचा विषय होण्याइतका समर्थ आहे. त्याच्या आयुष्याची अखेर काव्यगतन्यायाला (Poetic Justice) धरून आहे व त्याच्या भ्रमंतीचे माडखोलकरांनी रेखाटलेले चित्र सुसंगत वाटते. व्यसनाधीन होऊन जीवन जगणे अशक्य झाल्यामुळे तो आत्महत्या करतो. शेवटच्या पश्चात्तापातील ' उदात्तीकरण ' खरे वाटत नाही. रोजबद्दल त्याला काही वेगळे वाटते. इतक्या स्त्रिया भोगूनही त्याला रोजबद्दल काही वेगळे वाटते, ही त्याच्या स्वभावाची छटा ह्व्य वाटते. हे कथानक प्रारंभी खूप जागा व्यापते, हे कथारचनेतले मोठेच अपयश होय.

प्रियदर्शन आणि डॉ. ना. भा. खरे

माफक स्वायत्ततेच्या काळातील मध्यप्रांतातील राजकारणाचे चित्र ' मुखवटे 'मध्ये रेखाटले आहे. या घडामोडींशी परिचित माणसाला प्रियदर्शन हाही एक ' मुखवटा ' वाटला तर नवल नव्हे. प्रियदर्शन हे डॉ. ना. भा. खरे यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे चित्रण आहे. या कादंबरीतले प्रियदर्शनचे वैयक्तिक सांसारिक आयुष्याचे चित्र खरे यांच्याशी जुळते असेलही वा नसेलहि; कारण लेखकाला ते रंगवायचेच नाही असे दिसते. प्रियदर्शनप्रमाणेच खरे यांची स्वपक्षीयाकडून ससेहोलपट झाली ही वस्तुस्थिति आहे. डॉ. खरे यांची गांधीनिष्ठा व नंतरचा गांधीराग ही दोन्ही प्रसिद्धच आहेत. अपेक्षाभंगाने हळवा निष्क्रीय न बनता प्रतिकाराला उभा राहाणाऱ्या प्रियदर्शनचे चित्र हा ह्या कादंबरीचा उत्तरार्ध होईल. प्रियदर्शन या कादंबरीत व्यक्ती म्हणून गांधीवर रागावत नाही. त्यांच्या वैयक्तिक सत्शीलतेबद्दल त्याला खात्री आहे. तरीही गांधींनी दिलेली वागणूक त्याच्या मनाला डंख मारते आहे.

' मुखवटे 'चा न सुटलेला तोल

नेहमीच्या पद्धतीने पाहिले तर ह्या कादंबरीला ' प्रणयरम्य ' करणे सहज शक्य होते. अपेक्षाभंग सहन न झालेला ' सुधाकर ' मराठी माणसाला परिचित आहे. अपेक्षाभंगाचे दुःख सहन करण्यासाठी मदिराक्षीही त्या कथेत आणणे अशक्य नव्हते. पत्नीला रडत ठेवून कारुण्याचाही रंग भरता आला असता. हा तोल सुटला नाही म्हणूनच ' मुखवटे ' ही कादंबरी वरच्या दर्जाला पोहोचू शकली. त्या कादंबरीत गांधीवर गलिच्छ आरोप आढळतात. तो राजकारणाचा काळच तसा होता. प्रियदर्शन गांधीविषयी भ्रमसुक्त झाला होता. तरी त्याने गांधीवद्दल काढलेले उद्गार त्याच्या उदात्त व्यक्तिमत्त्वाला अधिक रंगदार करतात, परंतु गांधीमार्गाला भविष्यकाळ नाही असे तो सांगतो. ह्या साऱ्याचा परिणाम म्हणजेच ' मुखवटे ' ही यशस्वी कादंबरी–राजकीय कादंबरी.

आणखी एक नमुनेदार कादंबरी

१९३७ मध्ये ना. सी. फडके यांची ' प्रवासी ' प्रसिद्ध झाली. फडके हे राजकीय कादंबरीकार म्हणून प्रसिद्ध नाहीत. सुभाषबाबूंच्या जीवनावरचे त्याचे कादंबरी-लेखन लक्षात घेऊनही हे विधान करायला हरकत नाही. फडके

यानी राजकारणाचा उपयोग कादंबरीतील प्रणयविकासासाठी पुष्कळदा केला आहे. फडके यांची थोरवी प्रणयकथांचे निर्माते, मनोविश्लेषणाचे मार्मिक चित्र रेखाटणारे, डौलदार भाषासौंदर्याचे, सफाईदार रचना करणारे महान कादंबरीकार अशीच राहील. मराठी साहित्यात भाषेचे लालित्य व सहजता त्यांच्याइतकी कोणालाच साधली नाहीत. अशा ना. सी. फडके यांची 'प्रवासी' ही एक अति सुंदर कादंबरी आहे व त्यात, त्यांच्या इतर सर्व कादंबऱ्यांपेक्षा राजकारण कथेशी अधिक एकजीव झाले आहे. एकंदरीत या कालखंडातल्या सुंदर यशस्वी कलाकृतीत प्रवासीचा अंतर्भाव होतो. मात्र 'राजकीय' कादंबरी म्हणून तिला स्वतंत्रपणे फार वरचे स्थान लाभणार नाही.

'प्रवासी'चे स्वरूप

प्रवासी ही पूर्वसूत्र धरून सहा खंडात पुरी झालेली कादंबरी आहे. पूर्वसूत्रात नायक राजा सरंजामे याच्या वडिलांचे चरित्र येते. धनदौलत भरपूर, विलासी वृत्ती असलेल्या पंजाबरावांच्या भावनातील हळुवारपणा लग्नबाह्य संबंधातल्या राधेच्या समाधि-मंदिरात दिसतो तर त्यांच्या देशभक्तीची ज्योत टिळकावरील भक्तीने स्पष्ट होते. त्यांच्या करड्या वागणुकीखाली राजाची संगीताची आवड खुरटली व तो स्कॉलर बनला. नंतरच्या पहिल्या खंडात राजाचे शिक्षण पूर्ण होते. कॉलेजातच तो चिकटतो ! त्याच्यावर टिळकांच्या भाषणाचा परिणाम होतो. तो सैन्यात जाऊ पाहतो. तेथे प्रवेश मिळत नाही. विमनस्क असताना जुना संगीताचा साथीदार इस्माइल भेटतो. तो चंचलेकडे घेऊन जातो. तिच्या सौंदर्याने मोहित होऊन घरी येतो, तो घरातील बिऱ्हाडकरू उमा भेटते. ती भाड्याची अडचण सांगते. दोन स्त्रियांचे एकाच वेळी त्याच्या आयुष्यात आगमन होते. दुसऱ्या खंडात चंचलेचे प्रेम शून्य ठरते. वडिलांनी मानलेली पत्नी व याची मानलेली आई राधा हिच्या समाधिमंदिराकडे तो समाधाना-साठी जातो. तेथे सत्याग्रहाची जाणीव होते. आपण भाग घ्यायचा असे तो ठरवितो पण उमा त्याच्या तसे करण्याच्या आड येते. तिसऱ्या खंडात उमावरील हल्ल्यामुळे ती जवळ येतात. तो तिच्या डोळ्यांचे चुंबन घेतो. चुंबनामागील भावना पुऱ्या समजलेल्या नाहीत. परदेशी कापडांच्या होळीच्या भाषणा-मुळे तो पकडला जातो. येथे कथेतील प्रीति व राजकारण एक-

मेकात मिसळतात. चौथ्या खंडात तो सुटतो. पण उमा निघून गेलेली असते. आपले प्रेम व्यक्त करून निघून गेलेली असते. राजा ' प्रवासी ' बनतो. भारत पाहातो. मॅगडा ह्या जर्मन विदुषीची ओळख होते. तसेच कम्युनिस्टांचे दर्शन होते. तेवढ्यात त्याला ' लालां 'चे आमंत्रण येते. त्याच्या आयुष्याला कलाटणी मिळते. तो डान्सिंग पार्टीबरोबर परदेशी जाईल न जाईल असे हेलकावे होत असतात. तेथेच चंचला परत येते. तो तिला अनाथाश्रमांत ठेवतो. नीलांबरी सर्वस्वाचा त्याग प्रेमासाठी करायला तयार होते. शेवटच्या खंडात तो डान्सिंग पार्टी सोडून गांधींच्या सत्याग्रहात सामील होतो. अकस्मात उमा भेटते. तिचा आजारीपणाने येणारा मृत्यू त्याला दिसतो. त्यांचे प्रेम व्यक्त होते. तो राजकीय कामासाठी जातो. ऐन लढ्यात उमा पंचारती घेऊन येते व त्राण न राहिल्याने कोसळते व मरते. राजालाहि सैनिकांचा मार बसतो. तो बेशुद्ध होतो. शुद्धीवर येतो. त्याला दिव्यभास होतात. तो मरतो व नीलांबरी त्याच्या छातीवर मस्तक ठेवते.

कादंबरीत राजकारण आणण्याची युक्ती

पंजाबराव सरंजामे यांचे टिळकांवरील प्रेम व्यक्त होते, तेथे कादंबरीला राजकारणाचा एक उडताउडता स्पर्श होतो. त्या उडतेपणाचे रूप जाऊन पहिल्या विभागात टिळकांच्या भाषणाला जाणारा राजा आढळतो. टिळकांच्या प्रेरणेने तो सैनिक होण्यासाठी जातो. निराश होतो व परततो. इथपर्यंतची कथा राजकारणाच्या रस्त्याने जाते. मात्र इस्माइल भेटताच कथा राजकारणाच्या पटावरून उधळते. राजाच्या जीवनातल्या दोन स्त्रियांचे त्याच्यावर येणाऱ्या छायांचे नर्तन सुरू होते. असे वाटते की, ' फडके मार्ग ' सुरू झाला आणि अचानक राधेच्या समाधिमंदिराशी ' सत्याग्रहाचे वर्णन येते व पुन्हा वाचक ' राजकारणी ' वृत्तीकडे ओढला जातो. पुढील खंडात पुन्हा राजा उमाच्या सांसारिक जीवनाला स्थिरता आणण्याचा यत्न करू लागतो. तेवढ्यात हिंसा-अहिंसा, रौलेट ॲक्ट, सत्याग्रह, टिळकांचा मृत्यु, बहिष्कार, हंटर कमिशन, कलकत्ता काँग्रेस, नागपूर काँग्रेस वगैरे राजकारणाच्या मागोव्याने राजा संपूर्णपणे राजकारणात पडलेला दिसतो. तुरुंगात जातो. उमा दारूविरुद्ध पिकेटिंग करायला जाते व असे वाटू लागते की, राजकारणाचा प्रवाह अप्रतिहत राहील. तोच उमाच्या डोळ्यांचे चुंबन घेणारा राजा व त्याच्या गळ्याशी घोटाळणारे तिचे ओठ ह्यांचे वर्णन येते.

राजाचे गांधीजींशी पटत नाही. त्याच्या उद्विग्नतेत तो भटकतो. क्षणभर वाटते की, राजा कम्युनिस्ट होईल. तेवढ्यात लालप्रसाद पार्टी भेटते व राजकारण मागे पडते. मग नीलांबरी, चंचला, नृत्यकल्पना कादंबरी व्यापतात आणि मग एकदम पुन्हा राजाची राजकारणाची प्रेरणा उचंबळून येते. पंधरा हजार स्वयं-सेवकांचा तो नेता होतो. उमाचा मृत्यु होतो. विशेष म्हणजे तो उमामागून जात नाही. खांडेकरांच्या क्रौंचवधात आढळणारी चूक येथे आढळत नाही हे विशेष. त्याच्या मृत्यूच्या वेळचे भासचित्र राजकारणाच्या उदात्त पातळीवर नेले गेले आहे व त्यामुळे या कादंबरीत सतत स्पर्श व मुक्ती (Touch & go) पद्धतीचे राजकारण खेळविले गेले आहे व त्यामुळे कादंबरी राजकीय वाटते.

कादंबरीतल्या समस्या

प्रवासीमध्ये लेखकाला काय सांगायचे आहे? फडके यांना प्रवासी ह्या शब्दाचे वेडच (Obsession) लागल्यासारखे वाटूं लागते. योग्यायोग्य जागेचा विचार न करता या शब्दाचा वापर त्यांनी केला आहे. प्रवासी या संज्ञेचा अर्थ वेगवेगळा वाटतो. पण मुख्यतः जीवनसाफल्य झालेल्या माणसाने सिंहावलोकन करून असेच आपले जीवित का घडले, असाच जीवनप्रवास का झाला, हेच प्रवासी कसे भेटले याचा विचार करायचा असावा असे दिसते. पण राजकारणाच्या छायेमागे दिसते राजाचे उदात्त प्रणयी जीवन. ज्युलिया, चंचला, उमा, नीलांबरी या साऱ्या स्त्रियांचे व त्याचे नातेच स्पष्ट होऊं लागते आणि एका भावनाकुल व विचारवंत तरुणाच्या जीवनाची करुण कहाणी तळाशी उरते. कादंबरी वाचून झाली की राजाभाऊचे जे चित्र उभे राहाते त्यात देशभक्तीपेक्षा परोपकारी, बुद्धिमान, संगीतवेडा, खंबीर मनाच्या राजाभाऊचे चित्र उभे राहाते व त्याच्या भोवतीच्या दोन मोठ्या समस्या प्रमुख होत जातात. त्याचे संगीतानें भुकेले मन चंचलेला भेटते, शरीराने सुंदर व बुद्धिहीन मुलीवर त्याचे प्रेम जडते व तिला त्याच्या बुद्धिमत्तेचे मुळीच आकर्षण नसते. सजीव सुंदर पुतळीशी जगून पुरुष सुख मिळवूं शकेल काय? हा एक मोठा प्रश्न वाचकांच्या मनात येतो व नीलांबरीच्या प्रेमाला नकार देताना तो सांगतो, 'तुमचं जीवित सर्वस्वी सुखांसाठी व उपभोगासाठी आहे. माझं त्यागासाठी आहे' या त्याच्या वाक्यातूनही कादंबरीला पोषक असा अंतर्संघर्ष स्पष्ट होतो. याच्यामधून सरस्वतीप्रमाणे गुप्त अशा उमेच्या प्रेमाचा प्रवाह सतत अखंड वाहता आहे. यामुळे कादंबरीचे राजकीयत्व कमी होत जाते व प्रणयाचे भावपूर्ण संयत आणि सुंदर चित्र बाकी राहाते. हा लेखकाचा दोष नव्हे. कारण आपण केवळ राजकीय कादंबरी लिहिली असल्याचा दावा लेखक करीत नाही. तेव्हा एखाद्या कादंबरीला प्रथम राजकीय

ठरवावयाचे व मग ती अयशस्वी झाल्याचे सांगून कलाकृती सदोष ठरविणे योग्य नव्हे. एवढ्याचसाठी या कादंबरीतले राजकारण बाजूला टाकून तिची कलात्मकता पाहाणे आवश्यक ठरते.

हृदयस्पर्शी प्रसंग-निर्मिती

कादंबरी वाचकाची पकड घेते पंजाबरावांच्या वागणुकीमुळे. त्यांची व राधेची भेट आणि त्यानंतर आयुष्य जगल्यावर राधेच्या मृत्यूपूर्वीचा शेवटचा प्रसंग हे दोन्ही प्रसंग भावना हलवून सोडतात. पहिल्यात करारी निर्भय पुरुषाचे चित्र उभे राहाते, तर तोच पुरुष राधेला तुझे स्मृतिमंदिर बांधीन म्हणून सांगतो तेव्हा मृदु प्रेमळ वाटू लागतो. विमनस्क अवस्थेत राजा चंचलच्या घरी येतो. स्त्री-सौंदर्याच्या दर्शनाचा मोहहि होतो व भीतीही वाटते; असा राजाभाऊ त्यांनी रंगविला आहे. उमाचे त्याच्यावरील प्रेम व त्याचे उमावरील प्रेम अव्यक्तहि रहात नाही; व्यक्तही होत नाही. अशा वेळच्या एका प्रसंगी तिच्या डोळ्यांचे त्याने घेतलेले चुंबन; आणि क्षीण शरीराच्या उमेच्या मनाच्या संवेदना अत्यंत कलात्मक, हळुवार व परिणामकारक दर्शविल्या आहेत. नीलांबरी खोटे आजारीपणाचे सोंग घेऊन खोलीत पडून राहाते तेव्हां राजाभाऊने मोठ्या निग्रहाने मोडून काढलेला तिचा आग्रह; त्याच्या मरणापूर्वी त्याला होणारा दिव्य भास; हे सारे प्रसंग समर्थ लेखकाची शक्ति दाखवितात. उमाचे शेवटचे पंचारती घेऊन येणे हा केवळ अपवादात्मक कलंक होय. तो प्रसंग पटत नाही, एवढेच नव्हे तर त्यामुळे फडके कृतककारुण्य उभे करू पाहाताहेत की काय असा भास होतो.

योगायोगाचा उपयोग

कादंबरीत योगायोगाने घटना जमू नयेत. आयुष्यात योगायोग नसतात असे नाही. साहित्यकृतीत योगायोगाचा आश्रय लेखक घेऊ लागला तर त्यात लेखकाच्या कलेतील कच्चेपणाच व्यक्त होतो. राजा व इस्माइलची भेट ही लेखकाने घेतलेली पहिली सवलत. खरोखरी पाहाता खुळसट असणारा एक प्रश्न कोणताही वाचक मनाला विचारतो, 'हा न भेटता तर पुढे काय झाले असते ?' असा प्रश्न वाचक जेथे विचारतो तेथे लेखकाने विश्वास गमावलेला असतो यात शंका नाही. हीच गोष्ट उमाचा मुलगा त्याला भेटतो तेव्हा वाटते. पुढे येणाऱ्या प्रसंगाशी वर्तमान प्रसंगाची साखळी जुळवायला हवी हे खरे, परंतु येथेही एकप्रकारची अविश्वसनीयता निर्माण होते ती होता कामा नये.

लेखनशैलीचे टप्पे

प्रवासीमधली संगीताची चित्रे, प्रवासी राजाभाऊने पाहिलेली जगाची चित्रे स्त्रीच्या सौंदर्याची काढलेली विविध चित्रे, ह्याही कादंबरीत आहेत. संगीत, शृंगार व क्रीडा यांत फडक्यांच्या लेखणीला बहर येतो. मात्र प्रवासी ही १९३७ मधली, हाक ही १९५२ मधली व कुहुकुहु ही अगदी नव्याकाळातली. त्यांची एकत्र वर्णनशैली पाहिली तर प्रवासीतल्या वर्णनात तुलनेने सफाई सहजता कमी आहे. त्यांच्या लेखनशैलीत आज आलेली सहजता म्हणजे जवळजवळ आलेली परिपूर्णता आहे. फडके यांच्या शैलीतली ही सफाई जर बरोबर ' प्रवासी 'सारखा भारदस्त वजनदार आशय घेऊन येती तर फडके असे ' मागे ' पडले नसते. आता राहिली आहे सुलायम शैली व वरवरच्या समस्यांचे उथळ चित्र ! ना. सी. फडके यांनी आपल्या कादंबऱ्यांचे यश आवृत्तींत किंवा वाचकांच्या संख्येत वा पत्रांत मोजू नये. ' जुन्या वाचकांना नव्या कादंबऱ्या आवडत नाहीत ' अशा स्वरूपाचे समर्थन करून स्वतःचीच फसवणूक करून घेऊ नये ! हरिभाऊंच्या कादंबऱ्या पुन्हापुन्हा लोक वाचतात. त्यात नवानवा आशय लाभतो. कारण हरिभाऊंच्या आशयाची अथांगता. ' प्रवासी ' नेहमीच चांगली राहील; कारण त्यातल्या अनुभवाची सुंदर आकृती. फडके यांना हे सारे शक्य होते. ' प्रवासी ' व ' अखेरचे बंड ' ह्या कादंबऱ्या लिहिणाऱ्या लेखकाचे अनुभवविश्व व्यापक व खोल आहे हे निश्चित. परंतु केवळ शैलीची सफाई, रचनेचा धारदारपणा यांच्या बळावर क्षुद्र कादंबऱ्या लिहिणाऱ्या लेखकाकडे पाहून वाटते ' The God that failed, ' हे केवळ राजकारणातच खरे नव्हे.

एकच दोष

मराठीतील ' राजकीय कादंबरी ' मागील प्रवृत्तीत एकच दोष आढळतो, तो असा की राजकारणाचे चित्रण हे निखळ असावे, हे या लेखकांना जमलेले नाही. तो विषय राजकारण लिहायचे म्हणून ' निवडला ' गेला आहे. निवड ही सहजतेशी विरोधी असते. मराठीत राजकारण मुद्दाम न निवडणारा, कलेची मूल्ये पाळणारा लेखक दुर्मिळच म्हणावा लागतो.

६

उडत्या पांखराची पिसे मोजण्याचा यत्न

चंचलं हि मनः कृष्ण........

माणसाला व्यावहारिक जगांत सतत नवेपण असावे असे वाटते. मात्र हे नवेपण फार काळ टिकत नाही. 'तेंच तें आणि तेंच तें' या सत्याची जाणीव झाली म्हणजे मनुष्य त्याच त्या जीवनांत जगायला शिकतो. साहित्यिकालादेखील ह्या नावीन्याची ओढ आहे, वेड आहे. तो त्याच त्या जीवनात जगण्याला तयार नसतो. जर नवे जीवन आपणहून प्रत्ययाला येत नसेल तर तो नव्याच्या शोधासाठी बाहेर पडतो. कालाकालातून लेखक हा शोध घेत आले आहेत, म्हणूनच साहित्य ताजें राहाते. जे रवी पाहू शकत नाही ते कवी पाहू शकतो हा गर्व याच नावीन्याच्या प्रत्ययातून आला आहे. कितीहि शोधले तरी पुरा छडा लागत नाही असे काही विषय माणसाला अनेकदा आढळले आहेत. देव हा असाच 'अचपल' विषय होय; म्हणूनच अजूनसुद्धा देवाचा शोध घेऊं पाहाणारे तत्त्वज्ञ आढळतात. देव हा अमूर्त आणि दूरचा; पण माणसाचे मन? ते अमूर्त असले तरी दूर नाही. आपण त्याला आपल्या देहात कोंडल्याचा केव्हा केव्हा आपल्याला अभिमान वाटतो. तेच मन 'चंचल' आहे असे व्यासापासून विठोबा अण्णा दप्तरदारापर्यंत सारे कवी सांगत आले आहेत. मन आहे पण स्पर्श करता येत नाही, ऐकता, पाहता येत नाही, श्वासाला लागत नाही, रूचीला जाणवत नाही—आणि तरीही ते आहे ही 'मनोमन' प्रचीती! हे मन मोठे अजब आहे. खांडेकरांनी मनाची संख्या चारांपर्यंत वाढविली आहे! एका मनात प्रेम करावे असे वाटते तर दुसऱ्यात खुनाचा प्लॅन चालू असतो, हा अजबखाना नव्हे का? अखिल स्त्रीजातीला अश्लील, अर्वाच्य शिव्या देणारा गुंड कमालीचा मातृभक्त असतो. जिवाची पर्वा

न करता तो आगीत जळणाऱ्या घरांतील स्त्रीला वाचविण्यासाठी आगीत उडी घेतो. ह्या दोन व्यापारांचा अन्वय कसा लावायचा ? साहेबापुढे गोगलगाय बनणारे मन बायकोपुढे नरसिंह होते, हे कसे ? वयाच्या नव्वदाव्या वर्षी आठ वर्षांच्या मुलीशी लग्न करण्याचा मनाला हिय्या होतो तरी कसा ? एक मन फूल वेलीवरून तोडण्याइतके क्रूर असते, तेच मन तेच फूल मृत प्रेयसीच्या समाधीपुढे ठेवण्याइतके मृदू कसे होते ? पतीला निर्भर गाढ चुंबन देणाऱ्या स्त्रीला व्यभिचारी प्रणयाच्या स्मृतींनी धुंद करावे हे आश्चर्यजनक नव्हे का ? देशभक्तीच्या त्यागात प्रसिद्धि-लोलुपतेचा रंग मिसळावा याचा अर्थ काय ?

' उद्धार 'चे स्थान

याचा अर्थ एकच–मन. हा एक अजबखाना आहे. म्हणूनच ते ललित-लेखकांचे आवडते आहे. स्फूर्तीचा केंद्रबिंदू आहे. मनोव्यापारांचे आश्चर्यजनक ज्ञान असणाऱ्या व्यासाची शकुंतला कालिदासाला बदलावी असे वाटले. मन हे अथांग आहे आणि पाण्यासारखे आहे. ज्या भावनेची डूब त्याला द्यावी तो रंग ते धारण करते. अहिल्योद्धाराचे वर्णन अनेकांनी केले. पण त्यात असंतुष्ट पतीचे चित्र एकट्या नागेशालाच आढळले. अबोल अमूर्त प्रेमाचे चित्र हरिभाऊंचा भाऊ दाखवतो तर स्वप्नसंभोगानंतर आपणाला दिवस गेले आहेत असा भ्रम उद्धारमधल्या विद्येला होतो. हे सारे मनाचे खेळ. साऱ्याच ललित-साहित्याचा कायमचा एक विषय म्हणजे मनोदर्शन हे खरे; तरी मराठीत मन उद्भवले 'रागिणीच्या' निर्मितीने, आणि मनाचे हे चमत्कारिक म्हणून अतर्क्य; सूक्ष्म म्हणून अदृश्य; चंचल म्हणून नक्की नोंदता न येणारे असे चाळे साहित्यात उतरले ' विद्ये 'बरोबर. ना. सी. फडके यांची ' उद्धार ' ही कादंबरी ह्या दृष्टीने फारफार महत्त्वाची ठरते. या कादंबरीने एका अज्ञातविभागाकडे जाण्याचा मार्ग खुला केला. अंतर्मनाचा थांग घेणारी पहिली उडी मराठीत १९२७ मध्येच पडली व ना. सी. फडके यांच्या ' उद्धार ' कादंबरीचे हे मोठे यश.

' मनाचा अभ्यास ' हे ' पंचतंत्रा 'चेही मूळ होय ! हा मनाचा गालिचा अजूनही पूर्ण उघडला गेलेला नाही. ' उद्धार 'पासून याचा मार्ग सापडल्यासारखा वाटला, वरवर विकृती वाटली तरी (' स्वप्नसंभोग ' ही खरोखरी मनाची विकृती नव्हे.) या कादंबरीने मनाची मुक्तता झाली. त्याच-बरोबर एक वाईटही गोष्ट घडली. मनोव्यापार याऐवजी ' विकृती ' हा नवा विषय बनला. मनाचा शोध घेणाऱ्या लेखकांचे दोन मार्ग स्पष्ट झाले. मन हे गुंतून पडलेला एक गुंडा आहे व तो हलक्या हाताने उलकडण्याचा यत्न

करणारे लेखक आणि मनाबरोबरच त्याची विकृती रंगविणारे लेखक. या दोन प्रकारच्या लेखकांनी हे दोन मार्ग धरिले. गेल्या पंचवीस वर्षांच्या कालखंडात हे नवे मुक्त साधन पुष्कळ वापरले गेले. मात्र ज्याप्रमाणे बाह्य जीवनाचे माणसावर होणारे परिणाम रंगविणारे फार मोठे कादंबरीकार दुसऱ्या तपात आढळत नाहीत, त्याचप्रमाणे अन्तर्मनाचे (परंतु विकृतीवर भर न देता) चित्रण करणारा मोठा कादंबरीकार झाला नाही. विफल झालेल्या पुरुषाची मनोविकृती दूर करावी म्हणून शय्यासोबत करणारी स्त्री; आणि अशाच विविध घटनांचे चित्रण करणाऱ्या कादंबऱ्या या काळात पुष्कळ झाल्या. १९३५ पूर्वीसुद्धा 'हिंदोळ्यावर' (१९३४), 'सदाफुली,' (१९३३), 'सीमोल्लंघन,' (१९३४), 'मी कोण' (१९३३), 'प्रेम की लौकिक' (१९३३) यांची नावे उभी राहातात.

१९३५ ते १९६०

'विकृती'च्या द्वाराने भावविश्लेषण करू पाहाणारा हा पंथ आज पुष्कळच वाढला आहे. मनोविकृतीतून एक फाटा फुटला व तो शरीरदोषाचे सहाय्य घेऊन भावनांचे चित्रण करू लागला. अगदी अलीकडे असा प्रयत्न करणारे लेखक म्हणजे श्री. पु. भा. भावे. त्यांची गाजलेली कादंबरी 'वर्षाव'. त्यांच्यापूर्वी श्री. पु. य. देशपांडे यांच्या 'नवे जग' (१९४१) या कादंबरीचाही कणा तोच होता. पुरुषत्व गमावलेल्या अथवा नसलेल्या पुरुषांच्या पत्नीचे भावनापूर्ण चित्रण करणे, त्यांच्या विफल संयोगाचे चित्र रेखाटणे अशा घटनांचे चित्रण येथे आढळते. श्री. बिवलकर याच्या 'शुभा'मध्ये महारोगी माणसाच्या विकृतीवर भावनाचित्रण करण्याचा यत्न दिसतो. मनोविश्लेषणाचा हा मार्ग चटकन् लोकप्रियता मिळवून देणारा असला तरी यशस्वी लेखकांनी हा मार्ग पत्करणे फारसे गौरवास्पद वाटत नाही. केवळ अंतर्मनाचा शोध घेण्याचा यत्न करणाऱ्या लेखकांपैकी बोकील (फोल आशा), खांडेकर (जळलेला मोहर), पेंडसे (कलंदर), फडके (उद्धार) यांना थोडेफार यश प्राप्त झाले.

मनोविश्लेषणातले एक उपतत्त्व—संज्ञाप्रवाह

Stream of consciousness ह्या इंग्रजी शब्दसमूहाचे हे भाषांतर होय. 'हिंदोळ्यावर,' 'उद्धार' इत्यादि पूर्वी प्रसिद्ध झालेल्या कादंबऱ्यात ह्या तत्त्वाचा उपयोग केला गेला असल्याचे आढळते. १९३९ मध्ये बेडेकरांची एकमेव कादंबरी 'रणांगण' प्रसिद्ध झाली व लगेच १९४० मध्ये मर्ढेकरांची 'रात्रीचा दिवस' प्रसिद्ध झाली. या दोन कादंबऱ्यांनी मराठी कादंबरीचेच नव्हे तर

कथा-कवितांचेही स्वरूप पालटले. मर्ढेकरांनी नंतर लिहिलेल्या ' पाणी ' मध्येही या संज्ञाप्रवाहाचा वापर केला आहे. वसंत कानेटकरांच्या ' घर ' मध्येही याचा उपयोग झाला आहे. ' झपूर्झा ' मध्येही असे लिखाण आढळते. केवळ मराठीतच नव्हे तर पाश्चात्यांकडेही या प्रकारच्या कादंबऱ्या फार कमी लिहिल्या गेल्या. त्या लेखकांनी मनाच्या चंचलपणाला गवसणी घालण्याचा यत्न केला खरा; परंतु तो उडत्या पाखराचे पंख मोजण्याचा यत्नच ठरला.

हे आहे तरी काय प्रकरण ?

मराठी कादंबरीत फारसे यश न मिळालेला हा पंथ महत्त्वाचा आहे. ' रणांगण ' प्रसिद्ध झाली तेव्हा त्या कादंबरीवर ही संज्ञाप्रवाहात्मक आहे की नाही याबद्दलच मतभेद झाला ! ' रणांगण ' हे मराठी कादंबरीचे एक मौल्यवान आभूषण आहे. त्यात संज्ञाप्रवाहाचे अस्तित्व आहे की नाही हे ठरवायलाही ' संज्ञाप्रवाह ' हे काय प्रकरण आहे ते पाहिले पाहिजे.

Stream of consciousness हा शब्दप्रयोग विल्यम जेम्सने घडविला. इंग्रजीतही हा संज्ञाप्रवाह येण्यापूर्वी मनाचा शोध घेणे चालू होतेच. हा शब्दप्रयोग निर्माण होताच त्याला अनुयायी लाभले. विचारांना एकप्रकारची शिस्त आली. इंग्रजीत डी. एच्. लॉरेन्स, कॅथरिन मॅन्स्फील्ड, जेम्स जॉयस्, डोरोथी रिचर्डसन, व्हर्जिनिया वुल्फ, विंडहॅम लुई इत्यादि लेखकांनी या धर्तीचे लेखन केले आहे. वरवर पाहाता हे तत्त्व केवळ निवेदनशैलीपुरते मर्यादित वाटते. खरोखरी याच्या उपयोगाने मानसशास्त्रज्ञांना जसे मनाचे अज्ञात प्रदेश उमगले, तसे साहित्यातही अज्ञाताला ज्ञात होण्याचे भाग्य लाभले. आजवर न कळलेले अनुभव, त्याचे स्पष्टीकरण यातून ध्यानी आले. हे अनुभवचित्रण चमत्कारिक होते. ही प्रवृत्ती कादंबरीच्या ठरीव साच्यात बसली नाही. तो जुना साचा तिने मोडून टाकला. कादंबरीकारांना नावीन्याबरोबर स्वातंत्र्य हवे होते. ही दोन्ही या संज्ञाप्रवाहाने त्यांना मिळवून दिली.

घटना, स्वभावरेखाटन, शैलीचे सांकेतिक थाट ह्यावरच ज्या कादंबरीकारांचा भर होता ते येथे अपुरे पडू लागले. हे जुने लेखक जी सुसंगती साधून कलाकृती निर्मीत त्यांना हे प्रकरण समजेना अथवा पटेना. ठोकळेबाजपणाला ठोकर बसली. जुने लेखक मन म्हणजे सारख्या अंतरावर तारा असणाऱ्या तंबोऱ्यासारखे आहे असे मानीत. ते तसे नसते. एकमेकांत गुरफटलेल्या तारांसारखे असते हे आता लक्षात घ्यावे लागले. मन हे गतिमान असते हे दुसरे गमक लक्षात आले व गतिमानता व संकीर्णत्व यांच्यामुळे त्याला ' प्रवाह ' असे म्हणण्यात

येऊ लागले. जगण्यातल्या प्रत्येक क्षणाला एकप्रकारची जाणीव असते. मनाचे व्यापार चालू असतानाचा प्रत्येक क्षण व त्याची प्रतिक्रिया म्हणजे ' संज्ञा ' होय.

हा मनाचा प्रवाह आहे. मनाचे अलग, विस्कळित व स्वतंत्र असे घटक नसतात, हे लक्षात आले व मग ' प्रातिनिधिकत्वा 'च्या तत्त्वाचे हसू झाले ! जे काही आहे ते वैयक्तिक आहे. अगणित अनुभवांचा ' संकीर्ण व प्रवाही ' संज्ञा-प्रवाह लेखक अगदी जसाच्या जसा रंगवू लागले. जेम्स जॉइसच्या ' युलिसिस ' या शेकडो छापील पानांतून एका तरुणाच्या आयुष्यातील फक्त चौवीस तास चित्रित केले आहेत ! डोरोथी रिचर्डसनच्या कादंबरी-मालिकेतील नवव्या पुष्पा-पर्यंत वाचक येतो तेव्हा मध्यवर्ती व्यक्ती तारुण्यात पदार्पण करताना आढळते. या कादंबरीचे नावच 'पिल्ग्रिमेज' ! ह्या अफाटपणामुळे हा साहित्यप्रकार लोक-प्रियतेतून उतरला. मात्र त्यामागचे तत्त्व अमर झाले. आयुष्याच्या मनाची ही विचित्र आंदोलने पाहिली की, पुरुषाला स्त्री होणे सुखद वाटेल वा स्त्रीला आपण पुरुष असतो तर आराम असता असे क्षणभर वाटते, हे खरे वाटू लागते याच घटनेचा उपयोग करून व्हर्जिनिया वूल्फने ' ऑरलँडो ' निर्मिली आहे. या कादंबरीचा नायक एका क्षणी पुरुष व दुसऱ्या क्षणी स्त्री बनतो असे तिने दर्शविले आहे. अलीकडची गाजलेली ' लोलीता ' याच सदरांत बसेल.

ह्या लेखनवैशिष्ट्याचे सुख्य म्हणजे संपूर्ण मनाचे दर्शन. हे दर्शन बेशिस्त विस्कळित असेल. त्याच्या प्रतिमासृष्टीत सुबोधता नसेल. मनात उद्भुत होऊन नीतीच्या दडपणाखाली क्षीण होणाऱ्या अनेक असभ्य अमंगल, अश्लील प्रति-क्रियांचे दर्शन घडेल. हेही दर्शन निर्भयपणाने घेणे हा या संज्ञाप्रवाही कादंबरी-कारांचा हेतू म्हणावा लागेल.

दूरगामी परिणाम

कादंबरीक्षेत्रात या संज्ञाप्रवाहाचा पराभव झाला. हा पराभव लेखकांच्या अपुरेपणांतूनही झाला असेल. मात्र या संज्ञाप्रवाहाचा परिणाम दूरगामी झाला. कथेतील ' कथा ' क्षीण झाली. रंजकता, उत्कंठा, निरगाठ, उकल, नामकरण असले संकेत निरुपयोगी ठरले. अनुलोम की विलोम, आत्मचरित्रपर की रूप-कात्मक, पत्रबद्ध की प्रतीकात्मक हे सारे विचारच दुबळे ठरले. कादंबरीमागील ' तत्त्व ' कोणते ? लेखकाचा दृष्टिकोन कोणता ? इत्यादि प्रश्नही निरर्थक होऊ लागले. जे लिखाण सभ्यतेच्या संकेतामुळे मान्यता पावू शकत नव्हते ते अश्लील-सम, लैंगिक लिखाण यामुळे थोडी प्रतिष्ठा मिळवू शकले. आजच्या कादंबरीत

यामुळे जो बदल झाला आहे तो लक्षात घेता, पराभूत तत्त्वाने एवढा मोठा विजय अन्य कोठेही मिळवला असेल, असें वाटत नाही.

हे व्यापक शास्त्र नव्हे

'संज्ञाप्रवाह' ही कल्पना मानसशास्त्राने आता नाकारली आहे. मनोव्यापारांचे प्रवाहीपण मान्य झाले पण संज्ञेचे तत्त्व अमान्य झाले. कारण हे प्रवाहीपण एकतर जाणीवेचे नसून नेणीवेचे आहे हे मानसशास्त्रज्ञांचे पहिले मत; व ज्या 'नेणिवे'चा शोध चालू आहे तो शब्दाच्या पलीकडचा म्हणजे वैखरीच्या प्रांतापलीकडचा आहे व म्हणून तो शब्दात पकडणे शक्य होणार नाही. जे बाह्य साधनात पकडता येते ते 'आंतर' रहात नाही. अशा दृष्टीनेच या संज्ञाप्रवाहाकडे मानसशास्त्रज्ञांनी पाहिल्यामुळे त्याला मोठेपण अथवा चिरस्थायी मान्यता मिळाली नाही.

ज्या अर्थी मानसशास्त्राने संज्ञाप्रवाहाला अमान्य ठरविले त्या अर्थी मानसशास्त्र हे अधिक सत्ताधारी आहे हे उघड आहे. मानसशास्त्र हे मनाचा अर्थ उलगडणारे व्यापक शास्त्र होय व संज्ञाप्रवाह हा संकुचित प्रयत्न होय. संज्ञाप्रवाह मनोविश्लेषणाचा एक यत्न आहे. मराठी कादंबरीत मनोविश्लेषणही आहे व संज्ञाप्रवाहही आहे. मनोविश्लेषणाचा यत्न खांडेकरांच्या 'ययाती'तही आढळतो. पण 'ययाति' संज्ञाप्रवाही कादंबरी नव्हे. प्रस्तुत ठिकाणी जो विचार अभिप्रेत आहे तो फक्त संज्ञाप्रवाहाचा–साहित्यांतील संपूर्ण मनोविश्लेषणाचा नव्हे. असा हा नवा प्रयोग जाणीवपूर्वक करणारे पहिले लेखक श्री. बा. सी. मर्ढेकर होत व 'रात्रीचा दिवस' ही पहिली 'संज्ञाप्रवाही' कादंबरी होय.

रात्रीचा दिवस

१९४२ मध्ये मर्ढेकरांचे हे 'लिखाण' प्रसिद्ध झाले. याला ते 'एक कथात्मक प्रयोग' म्हणतात. श्री. विठ्ठलराव कुलकर्णी यांच्या प्रस्तावनेतील उल्लेखावरून त्यांना ही 'कादंबरीच' म्हणायची आहे असे वाटते. आणि त्याच प्रस्तावनेत ह्या लेखनाला 'प्रयोगात्मक लघुकथा' म्हणावे असे सुचवतात. मर्ढेकरांनी स्वतः 'लिखाण' हाच शब्द अनेकदा वापरला आहे. आपल्या कवितांनासुद्धा शीर्षक देण्याचे त्यानी टाळले आहे, हे या संदर्भात लक्षात घेण्याजोगे आहे. मात्र ते या लिखाणाला कादंबरी कुठेही म्हणत नाहीत.

प्रस्तावनेच्या शेवटी या घोटाळ्यावर कडीच करून या प्रयोगात्मक लिखाणाचे, पात्र-प्रसंगांचे, 'नाट्यमूल्या'नी परीक्षण करावे अशी विनंती केली आहे. कुलकर्णी यांच्या 'संधिप्रकाशा'त्मक प्रस्तावनेत या नाट्यमूल्यांचा शोध लागत नाही. कदाचित् प्रस्तावनेनंतर लेखकाने आपले हृद्गत लिहिले असेल. 'कथा म्हणावे,' 'नाट्यमूल्यांनी परीक्षण करावे,' असे उल्लेख; 'रात्रीचा दिवस'चा अंतर्भाव कादंबऱ्यांत करणारे टीकाकार व केवळ 'लिखाण' म्हणणारे लेखक हे चित्र पुरेसा घोटाळा निर्माण करायला समर्थ आहे!

ह्या घोटाळा एकपरीने सूचक आहे. 'साहित्यशास्त्र' हे सर्वच ललित-वाङ्मयाचे शास्त्र खरे. मात्र काव्यशास्त्र व नाट्यशास्त्र या शाखा भिन्न झाल्या. विभाजन हा शास्त्राचा अपरिहार्य रस्ता आहे. विभाजन झाले की, अलग अलग स्वतंत्र गट बनतात. त्यांना आपण नावे देतो. ही बंधने पाळण्याकडे लेखकाचे लक्ष नसते. (उलट, मोडण्याकडेच असते असे म्हणता येईल!) स्वातंत्र्य विरुद्ध बंधन यांचे हे द्वंद्व वाढतावाढता एक प्रकारचे 'अराजक' निर्माण होते. आजच्या मराठी ललितवाङ्मयात हा गोंधळ फार मोठ्या प्रमाणात झाला आहे. मर्ढेकरांनी आपल्या ह्या नव्या प्रयोगाचे नामकरण केले नाही याचे कारण कदाचित् त्यांना नामकरणाची गरज वाटली नसेल. अथवा प्रयोगाच्या यशानंतर ते देण्याचे त्यांच्या मनात असेल. मराठी ललित वाङ्मयातील ह्या प्रवृत्तीचे येथे दर्शन घडते.

मर्ढेकरांच्या सांप्रदायिकांच्या दृष्टीने मर्ढेकरांची एक चूकहि झाली असे म्हणावे लागते! आपल्या लिखाणाचे परीक्षण 'नाट्यमूल्यांनी' करावे असे म्हणण्यात त्यांनी वाचकांना काही मार्ग (सूचना) दाखवून दिला आहे. नवकाव्यातल्या आशयाचे स्वरूप आग्रहपूर्वक न सांगण्यातला हेतू मर्ढेकरांना या बाबतीत मान्य नसावा असे म्हणता येते. आणि कादंबरीच्या क्षेत्रातली मर्ढेकरांची शालीनता व त्यांच्या काव्यसंप्रदायाची लीनता यांतील तुलनेने, मर्ढेकरांविषयी वाचकांचा ग्रह अनुकूल होतो यात शंका नाही.

ह्या 'प्रयोगा'च्या आणखीही काही सूचना लेखकाने दिल्या आहेत. 'संज्ञाप्रवाहाचे वर्णन शब्दात यथार्थतेने करावयाचे म्हणजे भाषेतील शब्दसंपत्ती व व्याकरण यांचे सामान्यस्वरूप बदलले पाहिजे' असे ते लिहितात. त्यांच्या ह्या विधानात त्यांच्या काव्यांतर्गत मनोवृत्तीवरही प्रकाश पडतो. ते पुढे म्हणतात की, ही भाषेच्या बदलाची कसरत सर्वत्र अट्टाहासाने व सातत्याने केलेली नाही. तर फक्त काही ठिकाणीच केली आहे' म्हणजे या प्रयोगातहि त्यांच्या बुद्धीने काही धोरणे संभाळली आहेत. ते शेवटी म्हणतात की, 'एकादा सिद्धांत वा संदेश

जगाला द्यायचा नाही ' ह्या प्रयत्नातील प्रयोगशीलतेप्रमाणेच केवलानंद वादाची भूमिकाही येथे स्पष्ट होते. हा नवा प्रयोग वाचकाला समजावा म्हणून बारीक व जाड ठसे वापरले असल्याचेही सांगतात. आपला हा नवा प्रयोग वाचकाला समजावा म्हणून लेखकाने कसे कष्ट घेतले आहेत ते लक्षात येते. जाड टाईप संज्ञाप्रवाहातील जा त थरांची नोंद करण्यासाठी वापरला आहे व बारीक टाईप अर्धजागृत वा सुप्त थरांची नोंद करण्यासाठी वापरला आहे. संज्ञाप्रवाह हा जागृत. अर्धजागृत व सुप्त अशा तिहेरी संवेदनांचा असतो. हे तीन प्रवाह अखंड व संमिश्र वाहत राहतात. लेखकाने नाटकातील पात्रांप्रमाणे पात्रपरिचयहि करून दिला आहे. या ग्रंथाच्या अजबपणात त्याचे मुखपृष्ठहि भर घालते. एका स्त्रीच्या चेहेऱ्याच्या पार्श्वभूमीवर पुस्तके डोक्याभोवती जमवून झोपलेला एक तरुण दिसतो. माशाच्या आकाराचा एक डोळा त्याचा पाय ओढीत आहे. एका बाजूला बंदूक हातात घेतलेला, पिरॅमिड व बॉम्ब यांच्यासारखा दिसणारा यांत्रिक मानव उभा दिसतो. दुसरीकडे आगबोटीचा नांगर ओढणारी व गति देणारी अशी दोन चक्रे रेखाटली आहेत. एवढ्या ह्या साऱ्या चित्रातील प्रत्येक घटकाचा ह्या कादंबरीत संबंध आहे. क्षणभर विनोदबुद्धीला असे वाटते की, हे चित्र समजावून द्यावे म्हणून तर हा प्रयोग नाही ना ? इतक्या सगळ्या सोयी-सरंजाम बरोबर घेऊन वाचक ' रात्रीच्या दिवसा'कडे वळतो !

कथासूत्र

> दिग्पाल नावाच्या माणसाच्या वृत्तपत्रसृष्टीतील आयुष्यातील सुमारे बारा तासांचा कालखंड येथे आढळतो. ऑफिसातून येणे ....आंघोळ करणे....मित्राबरोबर जेवणे....झोपणे....दुसऱ्या दिवशी ऑफिसात जाणे....' हरिणीसेशाल'च्या विवाहाची वार्ता कळणे....यंत्रांचा खडखडाट, तारा, बातम्या, भाषान्तरे यांच्या गडबडाटात त्या प्रेयसीच्या विवाहाचा विसर पडणे....पडावा म्हणून यत्न करणे—

बस्स एवढेच सारे कथानक. हरिभाऊंच्या ' पण लक्ष्यांत कोण घेतो ! ' च्या तुलनेत हे सारे कथानक फारफारतर एखाद्या प्रकरणाचे व्हावे !!

सुरुवातीला वाटणारी गंमत

वाचकाची पहिली प्रतिक्रिया ' गमती'च्या रूपाची होते. दिग्पालने टाय कोचावर काढून टाकणे, पैठू गड्याने आणलेला ग्लास घेणे व जरा

वेळाने स्नानगृहात जाणे ह्या तीन क्रिया जागृत संवेदना थरातील आहेत. या संवेदना अलग (Cut out) नाहीत. या क्रियाच्या वेळी सुप्त मनावर लेखकाने लक्ष ठेवून त्याचे वर्णन केले आहे ' ऑरेंज ' या जागृत थरातील शब्द सुप्त थरात आरिंग (नारिंग + ऑरेंज) पर्यंत पोचतो. प्रत्यक्षातल्या साबूपासून मन भरकटते. ते साबू नावाचा नट, सिनेमा, श्रीमंति, वामनराव जोशांच्या सॉक्रेटिसाच्या संवादावर येते, तेथून हे भटकलेले अर्धजागृत मन मार्सेलिसच्या मुली, वाळिंबे डॉक्टर, आईची स्मृती घेतघेत मिक्सडबल्समधल्या पार्टनरपर्यंत खोल जाते. तेथे प्रेयसी हरिणी सेशालच्या स्मृतींना स्पर्श करते. अंतर्मनातल्या सुप्त प्रीतिगंगेचे हे दर्शन मार्मिक वाटते. सामान्य वाचकाला हा वरवर खुळसट वाटणारा प्रयोग मजेदार वाटू लागतो. बहुतांशी बाह्य थरातील शब्दसंकेत योजनेतून मन अंतःप्रेरणेत शिरते. ' निवडणे ' या बाह्यातून मन ' निवडुंगा ' कडे वळते; बुध कौशिक ऋषीपासून ' कृषी 'कडे वळते; प्रत्येक वेळी केवळ शब्दांच्या साम्यावरच हे मनाचे अमर्याद भटकणे चित्रित केलेले नाही. ' मशिनरी ' च्या संदर्भात ' खटरखटखुट ' ' टिकरटिकर ' या रॉयटरच्या यंत्राची आठवण होते. ' कादंबरी ' शब्दावरून ' कुलाब्याची दांडी ' सुचते व मग ' कुलाब्याची दांडी गोतास काळ ' असले निरर्थक शब्दयोजना करून मन भरकटते.

नायकाला कॉटवर पडल्यापासून झोप लागेपर्यंतचे चित्र केवळ एका ... अशा आकृतीने दाखविले आहे. मग सुप्त मनाची क्रिया सुरू होते. ह्या मनाला तर्काचे बंध नाहीत. काळाचा क्रम नाही. जागृत मनांत न जाणवलेले ' प्रेम ' जागृत होते. मासे दोस्त बनतात. समुद्र नारिंगी बनतो, आइसबर्गला घंटा असते ! अंतर फुटात-कोसात न मोजता बुडबुड्यांच्या मापाने मोजले जाते; खराचा समुद्र असतो व पोहोचण्यासाठी पऱ्यांची परवानगी लागते; तेथे कान नसलेली रेस्टोरॉ चवकशी करायला येतात; मोत्यांची खिचडी व शिंपल्यांच्या प्लेट्स मिळतात खायला; डोळे मिटून क्षणभराने उघडले तर खूप झोप झालेली असते; सुप्त मन पासपोर्ट आणायला जाते व एकदम जागृतथरांत दिग्पाल उचलला जातो. दिग्पालला सेशालची आठवण येते व तो पुन्हा झोपी जातो. सुप्त मन पुन्हा वेगाने धावू लागते पण हे मन पहिल्या सुप्त मनाहून किती वेगळे ?

याचा सूर आहे युद्धाचा. डावपेच, असहायता, प्रांतीयता, पक्षद्वेष, यांत्रिकीकरण असल्या गोष्टी आढळतात. यांत्रिक पोलिस; घरे खाली, रस्ते वर ! तेथे ' निशालिनी ' भेटून आपणास हरिणी म्हटल्यास चालेल हे सांगायला विसरत नाही ! ड्रायव्हरचे यंत्र, पोस्टाचे यंत्र, वाहनांच्या दाबामुळे येणारी गती, श्वासाच्या भाराने बोलणारी ही यंत्रे-ही सारी (यंत्रे) मयनगरी. ह्यात दिग्पाल निशालिनीचे चुंबन घेतो. या विश्वात चुंबनाला संवेदनाच नाही ! सुप्त मनाचा हा दुसरा टप्पा.

याच टप्प्याच्या अखेरीस आदर्श जगाचे एक कल्पनाचित्र उमटून जाते. शिक्षण व चुंबन यांचे नाते जाणवते व दिग्पाल जागृत संज्ञेत येतो. मग नेहमीचेच जीवन ! यंत्रांच्या गडबडाटात तो सारे विसरू पाहातो. प्रेयसीचे लग्न दुसऱ्याशी ठरते. हा मनोभंग यांत्रिक आवाजात तो विसरू पाहातो.

हे सारे प्रथमप्रथम गंमत, आचरटपणा, थिल्लर, पानचट रचनेच्या पातळीवरचे वाटते. गंमत वाटते. मात्र हळुहळु वाचक ह्या 'वेडगळपणाचा' गंभीरपणे विचार करीत वेडाच होऊ लागतो.

एकदा समजले तर—

—तर यात अवीट गोडी आहे. समजणे अवघड आहे. हा प्रयोग सामान्य माणसांच्या आवाक्याबाहेरचा आहे व मनोव्यापार जाणू इच्छिणाऱ्याव्यतिरिक्त इतरांना रुचायचाही नाही. दिग्पालच्या मनातील प्रणयाचे चित्र मर्ढेकरांनी कौशल्याने रेखाटले आहे. यांत्रिक जीवनाचे भावशून्य जीवनही मार्मिकरीतीने चितारले गेले आहे. 'रॉयटर, गॅली प्रूफ १४, १५' असल्या वृत्तपत्रीय शब्द-प्रयोगांचा उपयोग करून जागृत व सुप्त मनाच्या सीमारेषा स्पष्ट केल्या आहेत. 'अशीच येते निळी लव्हाळी पांगत या पाण्यावरती' या ओळीतून पोहायला जाणाऱ्या सुप्त मनाचा सांधा सुंदर जमला आहे. दिग्पालच्या स्वभावरेखेत त्याच्या आईने त्याचे केलेले संगोपन अनेकदा येते. महाराष्ट्रातले लेखक व गांधी यांना वाटेल त्या विषयावर (स्त्रियांच्या मासिक विटाळापर्यंत) मत देण्याच्या संवयीवरची टीका गंमतीची आढळते. युनिव्हर्सिटीत 'राजकारणे' कशी चालतात तेही सांगून जाताजाता हास्यनिर्मिती साधली आहे. आपण पोहता पोहता एका बाईला वाचविल्याचा उल्लेख सूचक ठरतो. मार्क्सवाद, यंत्रयुग यांचे मनातील चिंतन स्पष्ट झाले आहे. हव्या नको त्या व्यक्ती सुप्त संज्ञेच्या थरात त्या त्या भूमिकेत कशा भेटतात, त्याच्यासकट हे सर्वच चित्रण मार्मिक आहे. (नारिंगी रंगाचा अनेकदा येणारा उल्लेख स्त्रीसमागमाच्या अपेक्षेचा अथवा अनुभवाचा सूचक आहे. रंगांच्या द्वारे मन आवडनावड सुचवीत असते.) मात्र मनाच्या ह्या अवस्थांची वाचकाला आवड हवी व तेवढ्या बौद्धिक पातळीवरून समजण्याची पात्रता हवी. ही कादंबरी या अर्थानेही 'असामान्य' म्हणावी लागते !

भाषेचा आवर्जून केलेला उल्लेख

ह्या प्रयोगासाठी भाषा व व्याकरण बदलायला हवे असे लेखक म्हणतो. पैकी व्याकरण बदलण्याची ताकद लेखकात नाही. बदलले आहेत शब्दप्रयोग.

(१) निरर्थक प्रासयुक्त वाक्ये तयार केली आहेत. उदा० म्हाफ म्हरा. म्हणजे म्हशीला म्हैल म्हाला म्हणेन. इ० इ० (२) अस्खल शब्दात थोडाफार फरक करून नवे शब्द घडविलेले आढळतात. उदा० सत्यमजुरी (सक्तमजुरी), रबरी समुद्र (अरबी समुद्र), रॉयटरच्या ताऱ्यावरून (तारावरून) बोलणे; इ० इ० (३) स्वैर कल्पनेला पोषक स्वैर भाषा तयार केली आहे. 'जिप जॅप चुप चॉप', 'छप्पत्री' (छप्पर + छत्री), मउमउ (Pisgah) दीवर, घांबट (घामट + आंबट) इ० इ० (४) अक्षरांची उलटापालट केलेली आढळते. उदा० 'पॉम्ब्रेस कार्टी', 'वामाचा घास' असल्या हेतुपुरस्पर नव्या वळणाच्या शब्दप्रयोगांनी कथेला वेग आल्यासारखा वाटू लागतो हे खरे. क्रियापदांचा अभाव व क्रियांची अखंडता ह्यांच्याहीमुळे गती वाढली आहे. हे साधताना लेखकाने प्रयत्न केले व ते यशस्वी ठरले हे मान्य केले तरी यात कमालीची कृत्रिमता आहे हे जाणवल्याशिवाय राहात नाही. लेखनपूर्व व लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेच्या सत्याची उकल करू पाहणाऱ्याचे हे कृत्रिम यत्न आत्मपराभवाची खूण तर नव्हे !

आणि याला 'कादंबरी' म्हणायचे की नाही ?

मर्ढेकरांचे हे लिखाण मनोरंजक आहे. साहित्याच्या वाचनानंतर, जो वाचक साक्षेपी असल्याने अंतर्मुख बनून विचारशील बनतो, त्याच्या 'विचारानुभवा'चा आनंद हे लिखाण नक्की वाढवील. परंतु प्रश्न पडतो ह्या लेखनाला कादंबरी म्हणावे की नाही याचा. आजच्या लेखकांना एखाद्या कलाकृतीला 'गटात' ढकलणे मान्य नसते व लेखकांच्याहून टीकाकाराच्या, अभ्यासकाच्या कार्याचे स्वरूप वेगळे असते, हे लक्षात न घेता लेखकांचे म्हणणेच योग्य होय असे म्हटले जाते. हे योग्य नव्हे. अभ्यासकाचा हेतूच ज्ञानाला शिस्त लावण्याचा असतो व त्यात वर्गीकरण अपरिहार्यच ठरते. म्हणून ह्या लेखनाला जुन्यात अंतर्भूत केले पाहिजे अथवा नवे बिऱ्हाड थाटून दिले पाहिजे ! 'रात्रीचा दिवस' हा विरळविरळ असा कथात्मक प्रयोग आहे हे सर्वमान्य होईल. त्यातील एका व्यक्तीच्या अंतर्मनाचे व बाह्यजीवनाचेच चित्र आढळते व म्हणून ते नाटक नव्हे, ती लघुकथा नव्हे. कारण तिच्यातून अनुभवाची एकता न जाणवता बहुलत्वच प्रत्ययास येते व हे लेखन 'कादंबरीत'च जमा करावे लागते. मानसशास्त्रज्ञांनी 'संज्ञाप्रवाह' पद्धत अमान्य ठरविली, म्हणून साहित्यिकांनी त्यांचे मत मानलेच पाहिजे असे नाही. साहित्यविषयक संकेता-

प्रमाणे या कादंबरीला ' संज्ञाप्रवाही ' म्हणणेच जास्त सयुक्तिक ठरते. असा संभ्रम ' रणांगण 'च्या बाबतीत पडत नाही.

रणांगण

श्री. विश्राम बेडेकरांची ही कादंबरी प्रसिद्ध झाली तेव्हा या कादंबरीच्या अनुषंगाने संज्ञाप्रवाहाची चर्चा केली गेली. रणांगण ही एक भावस्पर्शी कादंबरी आहे. त्यातील एका प्रसंगाच्या संदर्भात या कादंबरीला अश्लीलतेचा आरोप सहन करावा लागला आहे. ह्या कादंबरीतील वातावरण अपरिचित आहे. डॉ. केतकर यांच्या कादंबऱ्या, सावरकरांची ' काळेपाणी ' या सारख्या कादंबऱ्यांतील वातावरणासारखे अनोळखी वातावरण कादंबरीभर पसरलेले आढळते. ज्यू , जर्मन, आर्यन, हिंदू , मुसलमान अशा विविध धर्मीयांच्या जीवनाचे खेळ रणांगणावर रंगतात. नेहमीचा मध्यमवर्ग, टेनिस कोर्ट, जाहीर सभा, चंद्रप्रकाशातले नदी-काठचे मदिर चांदणे, गुराढोरांच्या बरोबर धावणारे जानपद नायक, यापैकी काहीच रणांगणात भेटत नाही. साचेबंद प्रणय व कमनीय आकृती असलेल्या डौलदार नायिकांचे सांकेतिक चित्रण येथे आढळत नाही. केतकर-सावरकरांनी या ना त्या कारणाने कलात्मकतेकडे दुर्लक्ष केले. ' रणांगण 'काराने कलेशी तादात्म्य राखिले व अवघ्या एकाच व पहिल्याच कलाकृतीने कादंबरीकारांत फार मोलाचे स्थान मिळविले. पहिल्याच कादंबरीच्या यशाने बेडेकरांची प्रतिभा द्विगुणित झाली नाही. यत्नालाच देव मानून भाराभर कादंबऱ्या लिहिणाऱ्या काही कादंबरीकारांनी यापासून पुष्कळ शिकण्यासारखे आहे. ' ब्रह्मकुमारी 'नंतर अगदी परवा परवा त्यांनी ' नरो वा कुंजरो वा ' लिहिले. बेडेकरांच्या लेखणीचा संयम आश्चर्यजनक आहे. साहित्यप्रकार वश असूनही ते फारसे लिहीत नाहीत. त्यांच्या सर्वच लेखनात चिंतनशीलता आढळते. चिंतनशीलता त्यांना फार लिहू देत नाही; अनावर अनुभव अधूनमधून साहित्यरूपाने व्यक्त होत राहातात. ह्या मनाच्या दोन्ही शक्ती व त्यांचे कार्य कादंबरीकारांनी अभ्यासण्यासारखे आहे खास. दुसरे असे की, या कादंबरीतील अनुभवाच्या सृष्टीसाठी त्यांनी अशी नवीनच निवेदनशैली पत्करली आहे. मर्ढेकरांप्रमाणे ते ' प्रयोग ' करीत नाहीत. तरीही ' रात्रीचा दिवस ' इतकी प्रवाही, त्याहूनही थोडी अधिक सफाईदार, पुष्कळच अधिक भावपूरित अशी ही कादंबरी आहे.

' रणांगण 'चे चित्र

हार्टा ही ज्यू स्त्री व चक्रधर विद्वांस हा महाराष्ट्रीय पुरुष यांच्या असफल प्रीतीचे करुण चित्र म्हणजे रणांगण होय. प्रणय

बोटीवर सुरू होतो व त्यातून प्रीति जन्म पावते, विकसित होते. परंतु मुंबई बंदरात बॉब (चक्रधर) उतरतो. हार्टा पुढे जाते. त्यांच्या प्रीतीला आता स्मृतीखेरीज अन्य आधार नाही. पुढे एका वृत्तपत्रातल्या बातमीप्रमाणे हार्टा आत्महत्या करते असे दर्शविले आहे. त्याच वेळी तिच्या एका आर्यन (जर्मन) प्रियकराला—फ्रांझला मृत्यूची शिक्षा, व हेर नॉबर नावाच्या माणसाला तीन वर्षांची शिक्षा दिल्या गेल्याचे कळते. ह्या साऱ्यामुळे बॉब व्यथितचित्त होतो. पूर्वस्मृति सैरावैरा धावू लागतात. त्या अचपल स्मृतींच्या द्वारे लेखकाने हार्टा व बॉब यांच्या प्रणयाचे, प्रीतीचे चित्र रेखाटले आहे.

बोट मुंबई बंदराला लागते; परतून आलेल्या इतर प्रवाशांप्रमाणे चक्रधरला उतरण्याची घाई नाही. हार्टाचा प्रेमपूर्वक निरोप घेऊन तो कष्टाने बोट सुटताना उतरतो. वियोगामुळे त्याचे मन मरगळलेले व निष्क्रीय बनले आहे. ह्या बाह्य जागृत मनामागचे अंतर्मन विलक्षण गतिमान होऊन भूतकाळात वावरते आहे. लंडनमधील जीवनक्रम; फ्रेंच राज्यक्रांतीचे दिवस; नेपल्स, बर्लिनपर्यंतच्या गोष्टी आठवतात. हार्टाचे दुःख होते. अंतर्मनात कालाचा क्रम उलटासुलटा झाला आहे. बोटीवर गोऱ्या लोकांच्या राखीव जागेवरून बॉब भांडतो व त्यामुळे हार्टाची ओळख होते. पहिली मिठी व चुंबनादि प्रणयक्रीडेत काळ भराभर निघून जातो. ती आपल्या पहिल्या प्रेमाची अपुरी पण संपलेली कहाणी सांगते. ती अशी—

हार्टा व तिची आई ज्यू असल्याने त्यांना सक्तीने देशोधडीला लागावे लागते. तिच्या जर्मन प्रियकराचे शेवटचे पत्र तिला मिळते. प्रियकराने घेतलेल्या पहिल्या चुंबनाची तिला स्मृती होते. पत्र जप्त होते. गाडीत ज्यू स्त्रियांवर होणाऱ्या अत्याचारांनी तिला घृणा येते. ती आत्महत्येकडे वळते. पण शरीराचा सदुपयोगच केला पाहिजे असे वाटून परत फिरते.

बोट मुंबईच्या जवळपास येते. तिच्या प्रीतीत अंधपणा नाही. ती आपले प्रेम क्षणजीवी पण उत्कट असल्याचे सांगते. या उत्कटतेच्या भरात ती दोघे सारे विसरून आनंदी होतात. पोहतात. मोकळेपणाने बिलगतात. ती रात्री उशीरा त्याच्या

केबिनमध्ये येते. प्रीतीची पूर्ती संपूर्ण एकात्मतेने, शरीरांनी एक झाल्याशिवाय नाही असे म्हणून ती नग्न होते. ती रात्र समर्पणाची; देण्याघेण्याची; भावनांच्या भारांनी अलोट भरलेले देण्याघेण्याची. बॉबला स्त्रीच्या नग्नतेत नावीन्य नाही, त्यांच्या उपभोगातही नाही. परंतु या समर्पणात उपभोगाहून वेगळे, भावघन काहीतरी त्याला गवसते. भविष्यकाळ नसलेली दुर्दैवी ज्यू हार्टा समागमाचा हा वर्तमानकाळ उन्मादकपणे जगते. तो अनंतकाळचा स्मृतीत गुरफटणारा समागमाचा काळ संपतो. तो मुंबईत उतरतो. ती कोलंबोला जाते.

प्रीतीचा तो अनुभव आपण स्मरत स्मरत काळ कंठीत असल्याचे तिचे पत्र येते. बॉब का आवडतो ते ती मोकळेपणाने सांगते. तो मिळत नाही म्हणून ती व्याकुळ झाली आहे... आणि मग कळते तिच्या आत्महत्येची वार्ता...आणि त्याचे बॉबवरील परिणाम

हे 'रणांगण'चे चित्र.

या कादंबरीतील अविस्मरणीय विशेष

(१) हार्टा व बॉब यांच्या स्वभावरेषा हळुवार, भावगर्भ आणि कलात्मक साधल्या आहेत. स्त्रीचे नावीन्य नसलेल्या बॉबला वाटते की उन्मादकक्षण जसे भूतकाळात जमा होतील तशी हार्टाहि होईल. परंतु तसे होत नाही. तिच्या मृत्यूनंतरही तो खिन्न सुन्न झालेला आढळतो. 'मला तुझ्याशी लग्न करता येणार नाही' असे म्हणणारा बॉब अखेर लग्नाची मागणी घालतो. दयेमधून हार्टाशी लग्न करणारी माणसे बोटीवर आहेत. पण ती सर्वस्व बॉबला अर्पण करते व भयानक आयुष्याला तोंड देण्याला तयार होते. प्रेमाचा तो एकच क्षण भोगून तृप्त झालेली हार्टा मरणाच्या वर्षावालाही सिद्ध झाली आहे. तिला जर्मनीबद्दल प्रेम आहे. परंतु जर्मनी तिला नष्ट करू पाहात आहे. तिच्या दारिद्र्याची, धडपडीची, भावात्मकतेची वाचकाला करुणा येते. ह्या दोन व्यक्तिरेखांचे मनोहारित्व हा कादंबरीचा पहिला विशेष.

(२) जर्मन आर्यसत्तेने ज्यूंचा केलेला अनान्वित छळ वाचवत नाही. तो छळ मुद्दाम करुणरम्य निवेदनाच्या पूर्वयोजनेतून येत नाही. नकाशातले देश पाहणारा, कोणते हवामान आपल्याला जमेल ते शोधीत बसलेला व कोणता देश आपल्याला

आश्रय देईल हे शोधणारा ‘ कायटेल ’ वाटतो विनोदी, पण आहे करुणमूर्ति. हार्टाच्या बहात्तर वर्षांच्या आईवर व इतर स्त्रियांवर होणारे अत्याचार, प्रेमाच्या अंगठीतले प्लॅटिनम हवे म्हणून ती हिसकावून घेणारे सार्वजनिक पोलिस, ‘ स्वच्छतेच्या जागां ’ वर जायला ज्यूंना केलेली बंदी इत्यादिकांमुळे हे संहार, छळवादाचे चित्र मनावर केवढा परिणाम घडवून आणते ! या अवतीभवतीच्या छळाच्या पार्श्वभूमीवरचे हार्टाच्या प्रीतीचे चित्र करुणरम्य वाटू लागते. ‘ रानभूल ’ ही कादंबरी सोडली तर राजकारण व प्रणय यांचे एकजीवित्व अन्य कोठेही एवढे झालेले आढळणार नाही. मात्र ही कादंबरी राजकीय नव्हे.

(३) या कादंबरीतील चित्रणे जिवंत व भावनेने रसरशीत आहेत. पहिलेच मुंबई बंदराला बोट लागते तेव्हाचे उदासवाणे शब्दचित्र; मेसिना सामुद्रधुनीतून जाताना दुसऱ्या बोटीच्या दिव्यांचे केलेले वर्णन; एकत्र नृत्याचे गतिचित्र; दोघांच्या पोहोण्यातली उन्मादकता. सारी वाचकांच्या स्मृतीवर तरळत राहातात.

(४) सूचकतेचा उपयोग व संयमाचे कोंदण यांमुळे केव्हा केव्हा मिताक्षरांनीहि भावनाना धार चढते. गाडीतून जाताना बाहेर दिसणाऱ्या थडग्यांना फक्त ‘ गेल्या महायुद्धाची देणगी ’ असे म्हटले आहे. यातील उपरोध दाहक वाटतो. हार्टाच्या समोरच ‘ You are worst than a jew ’ हे एकच वाक्य उच्चारले जाते. ते हार्टाच्या मनावर असीम परिणाम करून जाते. असे अल्पाक्षरी सूचक पण परिणामकरक प्रसंग पुष्कळ आहेत.

(५) ‘ रणांगण ’ ह्या शीर्षकाचा सांकेतिक अर्थ व प्रत्यक्षात मिळणारी प्रणयकथा यात मेळ कसा बसणार ? हा प्रश्न कोणालाही सुचेल. ‘रणांगण’ ही युद्धकथा नव्हे. युद्धामुळे उध्वस्त झालेल्या एका तरुणीची प्रणयकथा आहे. लेखकाने स्वतःही शीर्षकाचा अर्थ सुबोध केला आहे. युद्धखोर जगात प्रीतीचा वेल बहरणारच नाही. प्रीतीची अखेर अंतःकरणाच्या दाहात, मृत्यूत, आत्महत्येतच होणार असे दिसते. युद्धामुळे स्वदेह केवळ विक्रीची वस्तू होते. मातृत्व, प्रणय, उदात्तता ह्या साऱ्यांची राख होते रणांगणावर. गेल्या महायुद्धाची रणभूमी म्हणजे ह्या साऱ्यांचा विध्वंस, अनंत काळ पिडीत राहणारी दुःखे, शरीराहून वेगळे आस्तित्व नसणारी माणसे ह्या साऱ्यांचे प्रतीक ‘ रणांगण ’ होय. शस्त्र निर्माण करून भावनांचा संहार करणारी मनोवृत्ती म्हणजे ‘ रणांगण ’ होय.

(६) ह्याही कादंबरीचा उल्लेख ‘ संज्ञाप्रवाही ’ म्हणून केला गेला आहे. लेखकाने ‘ नवा प्रयोग ’ कोणताच केलेला नाही. उत्कट अनुभवाला शब्दरूप

प्राप्त झाले आहे. हे अनुभवाचे जागृत वा सुप्त (वा अर्ध सुप्त) चित्र यात आढळते. त्याच्यातून संज्ञाप्रवाह आपोआप निर्माण झाले आहेत. एकाच वेळी सगळ्या गाड्यातून हिंदुस्थानभर त्याचे (बॉबचे) मन भटके. ह्या अनुभवाचे चित्रण संज्ञाप्रवाही वाटते. लंडन, कारंजे, एक मुलगी यांचे चित्रण करीतकरीत बॉबचे मन पॅरीसमधल्या उत्तान सौंदर्याकडे भरकटत जाते, हेही संज्ञाप्रवाहीच म्हणता येईल. हार्टाला शेवटी शेवटी पडलेल्या एका स्वप्नवर्णनालाही संज्ञाप्रवाही स्पर्श आहे. मात्र मर्ढेकरांप्रमाणे शब्दाची उलथापालथ वा नव्या व्याकरणाची गरज या कादंबरीकाराला वाटलेली नाही, हे लक्षात राहिले पाहिजे. असा जुनेपणा असूनही कथा प्रवाही व सुबोध उरतली आहे.

(७) या कादंबरीवर 'अश्लीलत्वा' चा आरोप न आला तरच नवल ! पूर्ण अनावृत हार्टाचे 'पोटरीतून पडणाऱ्या मक्याच्या रखरशीत कणासासारखी' असे वर्णन लेखक करतो. तिच्या 'नाभीतून निघालेल्या त्रिवळीची रक्तवर्ण लव' सुद्धा लेखक सांगतो. आत्मार्पणाच्या आवेगाचे केलेले उन्मादक वर्णन ही सारी वाचून अश्लीलतेच्या आरोपाबद्दल आश्चर्य वाटत नाही. आज १९६० साली जे साहित्य आढळते त्या तुलनेत हे 'अश्लील' म्हणजे काहीच नव्हे ! समागमाची, नग्नस्त्रीची आज जी 'नेमकी' 'स्पष्ट' वर्णने आढळतात, त्या मानाने 'रणांगण' अगदीच सोज्वळ ठरेल अशी भीति वाटते !!

परतु लेखकाची दृष्टी कादंबरीतून वेगळीच जाणवते. कादंबरीत एक स्त्री 'नायकीण कशी झाले' याचे वर्णन करते. लेखकाला जर केवळ लैंगिक चटकदार वर्णनेच करावयाची असती तर त्या प्रसंगात वाव होता. तेथे लेखक केवळ 'थोड्याच दिवसात मी नायकीण झाले' असा उल्लेख करून पुढे जातो. युद्धकाळातल्या स्त्रियांचे चित्रण; भावशून्य, श्रव्यगर्भ प्रणय; संभोगातील नीरस यांत्रिकता (तथाकथित !) या साऱ्यांचे 'टिप्पण' साधणे अशक्य नव्हते. वय, बलदुर्बलत्व काही न पाहता ज्यू स्त्रियांवर झालेल्या बलात्कारांचा सूचक माफक उल्लेख आहे. मात्र सटीप, भरघोस वर्णन नाही. जे 'अश्लील' म्हणून वर्णन आले आहे त्यातून पुढे केवढ्या मधुर करुण भाव-छटा निर्माण झाल्या आहेत ! कादंबरीच्या 'सहृदय' वाचकाला आठवते—नग्नता नव्हे, त्रिवळीची लव नव्हे, तर रणांगण निर्माण करणाऱ्या माणसाने नख लावलेला जीवनाचा प्रथम रस; म्हणूनच ह्या वर्णनांनीसुद्धा त्या कादंबरीवर 'अश्लीलत्वा'चा आरोप सिद्ध होणार नाही.

अलीकडचे आणखी काही यत्न

गंगाधर गाडगीळ यांच्या ‘ लिलीचें फूल ’ मनमोहन नातूंची ‘ झपूर्झा ’ वसंत कानेटकरांची ‘ घर ’ या तीनहि कादंबऱ्यांवर संज्ञाप्रवाहाची छाप आढळते. खांडेकरांच्या ‘ ययाती ’ वरहि ह्या ‘ प्रवाहा ’ची छाया जाणवते. साकल्याने पाहाता ह्या साहित्यप्रकाराने साहित्यप्रकार म्हणून मूळ धरलें नाही. संज्ञाप्रवाहाचा परिणाम मात्र कादंबरीवाङ्मयावर झाला- ‘मरावे परी कीर्तिरूपे उरावे’ अशा धर्तीचे यश ह्या संज्ञाप्रवाहाला लाभले. साहित्यिकांचा दृष्टिकोन बदलला. मनाचा शोध घेण्याची वृत्ति वाढली. मनाचा भेद घेण्यात आजच्या कादंबरीकाराला वा. म. जोशी यांजहूनहि अधिक यश लाभले. कारण जोशांच्याहून आजच्या कादंबरीकाराला मनाचा शोध घेण्याचे शास्त्र जाणणे सुलभ झाले, मांडणे सुलभ झाले. ही सुलभता संज्ञाप्रवाहामुळे आली.

६

एका नव्या सोन्याच्या खाणीचा शोध

एक नवा उन्मेष

कादंबरी या वाङ्मयप्रकाराचे विविध पद्धतीने वर्गीकरण होऊ शकते. एका काळी सामाजिक, ऐतिहासिक असे कालानुवर्ती वर्गीकरण रूढ होते. नंतर असे लक्षात आले की, कालाच्या खडकात आपले नांव खोदून ठेवणारे लेखक असतात. म्हणून आपटे युग, जोशी युग, फडके युग, खांडेकर युग, माडखोलकर युग अशा नाममाहात्म्याने वर्गीकरण झाले. पुढे पुढे हेही अपुरे, असमाधानकारक वाटू लागले. मग व्यक्तिप्रधान (Novel of character) कादंबरी व प्रसंग-प्रधान (Novel of incidents) कादंबरी असे आंतर वर्गीकरण होऊ लागले. या दृष्टिकोनात अधिक सूक्ष्मपणा आला व आत्मचरित्रपर, पत्ररूप इत्यादि पद्धतीने वर्गीकरण झाले. ही सर्व वर्गीकरणे १९३५ पर्यंत कमीजास्त प्रमाणात चालू होती व मान्यही झाली होती. लेखक नवे नवे प्रयोग करीतच राहिले. त्यांच्या प्रतिभेने वेळोवेळी नवी झेप घेतली व प्रत्येक वेळी वर्गीकरणाचा हा यत्न अपुराच राहिला. १९३५-४० च्या सुमारास मराठी कादंबरीने एक नवा उन्मेष पाहिला. तो 'प्रादेशिक कादंबरी' हा होय. जणू एखादी नवी सुवर्ण-खाणच सांपडली. काही काल तरी त्या सुवर्णाच्या खेडवळ पण असंस्कारित सुवर्णानेही वाचकांचे मनश्चक्षु दिपवून टाकले. विचारशक्ती गोंधळांत टाकली.

प्रादेशिकता

१९३५ च्या दरम्याने मराठी कादंबरी गतिशून्य होऊ पाहात होती. एकाच प्रकारच्या आवर्तात सापडली होती. लेखकांनी निर्माण केलेले कलाविश्व

पुनरावृत्त होऊ लागले होते. नावीन्याच्या अभावी ती ती पदे नित्य फिरून येतात असे वाटू लागले होते. आदर्श व वास्तव ह्या तात्त्विक द्वंद्वात कादंबरी गरगरा फिरत होती. अशा वेळी काही नव्या लेखकांची एतद्विषयक प्रतिक्रिया तीव्र झाली. त्यांचे अनुभवविश्व ह्या सांकेतिक कादंबरी-जीवनाहून वेगळे होते. ते जिवंत आहे, वेगळे आहे असे त्या लेखकांना वाटत होते. या वृत्तीला साकारता प्राप्त झाली सुमारे १९४० च्या दरम्यान, आणि प्रादेशिक कादंबरी जन्म पावली.

जुन्या सोन्याची वैशिष्ट्ये

(१) **कथानक**—आपल्याकडे वाङ्मयीन टीका उशीराने सुरू झाली. कादंबरी बरीच रुळल्यावर कादंबरीवरील टीका सुरू झाली. टीका मुख्यतः इंग्रजी धाटणीची व वैचारिक वळणाची झाली. त्यामुळेच कादंबरी-परीक्षणाचा एक साचा ठरला. परीक्षणाचेही विशिष्ट तंत्र ठरले. या टीकेचा परिणाम लेखकांवरही झाला व त्या धर्तीवर कादंबऱ्यांचीही निर्मिती होऊ लागली. या पद्धतीत पहिले स्थान मिळाले कथानकाला. कथानक रंगविणे म्हणजे story पासून plot पर्यंत मजल गाठणे होय. सुविहित कथा म्हणजे कथानक होय. हे कथानक कृतीप्रधान असे. हरिभाऊंसारखा लेखकही रहस्याच्या आहारी जातो. ना. सी. फडकेसुद्धा अद्यापि रहस्याचा त्याग करायला तयार नाहीत. चार चार धागे गुरफटवून कथानकाचे जाळे सोडविण्यात लेखकांना आनंद वाटे. खांडेकर-फडक्यांच्या काळापर्यंत ही अनेक धाग्यांची गुंफण बहुशः 'प्रमुख व गौण' अशा दोन धाग्यांपर्यंत कमी झाली. कथानक हा जुन्या 'कादंबरीकल्पने'चा एक घटक, प्रधान घटक.

(२) **वातावरण**— समाजजीवन, त्यातील मूल्यांचा संघर्ष, मानवी संबंधाचे दर्शन इत्यादि अनेक विचारांचा समावेश करणारा हा शब्द होय. हरिभाऊ–काळात ब्राह्मणसमाजातल्या समस्या, क्षोभद्वेष, दैन्यसमृद्धी यांनी वातावरण भरले होते. या कादंबऱ्यांना 'सदाशिवपेठी' असे चेष्टेचे नाव मिळाले. आज असे वाटते. कीं जर इतक्या वैचित्र्याने भावनांनी व समस्यांनी भरलेला हरिभाऊनिर्मित जीवनाचा आलेख ह्या पेठेत घडला असेल तर त्या पेठेचे कौतुकच करायला हवे; चेष्टा नव्हे. वा. म. जोशी यांनी काही तात्त्विक विचार-धारा आणल्या व चर्चा, तर्क, हेतु, प्रयोजन यांनी वातावरण भरून गेले. ना. सी. फडक्यांच्या काळात देशातल्या इतर वातावरणाचा परिणाम लेखनावर झाला व वातावरण प्रणयस्वातंत्र्य, देशस्वातंत्र्य, लढे, आत्मबलिदान, राजकारण

इत्यादींनी नुसते गजबजून भारून गेले. हे सारे वातावरण सत्य होते. मात्र हे वातावरण नागरी होते.

(३) **निवेदनपद्धती**— तांत्रिक यशाची सीमा १९३५ ते ४७ च्या काळात गाठली गेली. ' काय सांगितले ' हे महत्त्वाचे की ' कसे सांगितले ' हे महत्त्वाचे हाच त्या वेळचा वाद होता. म्हणून सरधोपट पद्धतीच्या कादंबऱ्या, अनुलोम -विलोम पद्धतीच्या कादंबऱ्या, रूपककथा, कवितांचा अंतर्भाव, आत्मचरित्रपर, पत्ररूप इत्यादि अनेक निवेदनांच्या पद्धती निर्माण झाल्या. अपेक्षाभंगाचा गोड धक्का बसला नाही तर वाचकसुद्धा खट्टू होऊन रुसायचा !

(४) **पात्रे**— कथानकातल्या पात्रांना पुष्कळदा कळसूत्री बाहुल्याचे रूप येई. ही पात्रे प्रसंगात प्रभाव दाखवितात. हे प्रसंग सारे कथानक घडवितात. ही पात्रे प्रातिनिधिक करण्याचा हव्यास नंतरच्या काळातला. पण तेथेच कादंबरी बाहुली बनली. हरिभाऊंच्या कादंबरीत पात्राचे विश्व विस्तृत आहे, विविध आहे. पात्रे संकेताने दबून गेलेली वाटतात. दुर्जनातला सज्जनपणा अथवा गृहस्थातले कौटिल्य रंगविण्याकडे ओढ कमी. पात्रे भरपूर; एकेक कादंबरी म्हणजे एकेक गाव वाटे ! १९३५ च्या दरम्यान पात्रे प्रतीकात्मक वा प्रातिनिधिक झाली. संख्या कमी झाली. हळूहळू पात्रे मुक्त स्वतंत्र बनू लागली आहेत. त्यांचे ठोकळे होईनासे झाले. असे असले तरी लेखक ' अनवधानाने ' अजूनही केव्हाकेव्हा निर्मित पात्राना प्रातिनिधिक म्हणताना आढळतात.

(५) **शैली**—त्या काळात कादंबरीकारांचे अस्तित्व अक्षरशः पानोपानी जाणवे. जसा संस्कृतात ' अहो सरसरमणीयता संविधानकस्य ' असा आत्मगौरव सापडतो, तसाच कादंबरीतही वेगळ्या पद्धतीने आढळतो. आपण निर्मिलेले प्रसंग, त्याचे कारण, प्रसंगानुरूप भाषा व रचना या साऱ्यांवर अगदी काटेकोर दृष्टि ठेवणारे फडके हे एकच लेखक ठरतील. फडक्यांच्या शैलीचे यश ह्यातही आहे. पात्रानुरूप भाषा हरिभाऊसुद्धा मधूनमधून वापरीत. पण भाषणे व लेखकाचे निवेदन यातील प्रमाण असमतोल होते. पुष्कळदा हरिभाऊच बोलत. जोशी यांना चर्चेसाठी संवाद आवश्यक होते. या संवादात हरिभाऊइतकेही धोरण संभाळलेले नाही. खांडेकर म्हणजे कादंबरीतील गडकरीच ! तेव्हा वास्तव भाषेचा प्रश्न उपस्थित करणेच वेडगळपणाचे ! !

साऱ्यांची संकलित शक्ती

ह्या सर्व घटकांच्या धरणातून कादंबरीच्या प्रवाहाला मोकळी वाटच मिळेनाशी झाली. वाङ्मयीन अभिरुची हे एक चक्र आहे. अशा ' दारिद्र्य '

कादंबऱ्या एका काळी लोकप्रिय होत्या. म्हणजे त्यांनी एक वेगळा वाचकवर्ग निर्माण करून एक अभिरुची पोसली होती. १९३५ नंतरच्या व लगतच्या काळात कादंबऱ्यांचा साचा असा काही ठरून गेला की, नावावरूनसुद्धा केव्हाकेव्हा सर्व कादंबरी मनासमोर उभी राही. ही शक्ती खरी; मात्र या शक्तीचे गाडगे ओसरून गेले. चक्रनेमिक्रमेण त्याला परत खाली मान घालून रिकामे होऊन जीवनाकडे परत जावे लागले.

प्रतिक्रियेतून लागलेला जीवनसुवर्णशोध

नावीन्य हे ज्या व्यवसायाचे उत्तमांग त्या व्यवसायाला तोचतोचपणा आवडणेच अशक्य ! दुसरीही एक गोष्ट त्या काळी अशी घडली की, त्यामुळे नव्या लेखकांच्या मनात विलक्षण तीव्र प्रतिक्रिया निर्माण झाली. ध्येयवाद व वास्तववादाच्या पहिल्या तपातील साहित्यिक द्वंद्वात दोन्ही पक्ष मुखवटे घालून लढतात असा एक समज रूढ झाला. ध्येयवादाच्या मुखवट्याखाली, न समजलेल्या ध्येयांच्या चटकदार चित्राची निर्मिती होते असे वाटू लागले. वास्तववादाच्या नावाखाली मर्यादित समाजाचे पुन्हा पुन्हा चित्र येते. या दोन्ही समजांमुळे, आधीच नावीन्याचे कंकण बांधलेल्या कादंबरीकाराची प्रतिक्रिया अधिक तीव्र बनली. मग नवे लेखक नवे, अस्पर्शित, आकर्षक, मुक्त, सकस, राकट जीवनाच्या दिशेने जाऊ लागले. त्यांना एक नवीच जीवनसुवर्णाची खाण सापडली. ह्यातील सोन्याचा कस कळला नव्हता. पण ' सन्तः परीक्षान्यतरत् भजन्ते । ' व्हायला परीक्षेसाठी उभे तर राहिले पाहिजे. ते उभे राहिले ' पाणकळे 'च्या रूपांत. श्री. र. वा. दिघे यांनी ह्या नव्या क्रांतीचे यशस्वी निशाण रोवले. सोन्याच्या ह्या खाणीने हा हा म्हणता जुन्या सोन्याला कसात मागे टाकले. अशा रीतीने ' प्रादेशिक कादंबरी 'चा जन्म झाला.

जन्मपूर्व अवस्था

' प्रादेशिकता ' नव्याने जन्मली का ? निदान ललित साहित्यात नव्याने जन्मली का ? १९३५ ते ६० या काळात तरी जन्मली का ? ह्या साऱ्यांचे उत्तर नकारात्मक आहे. ' प्रादेशिकता ' ही कल्पना जुनी होती. संस्कृत नाटकांत विशिष्ट पात्रांनी विशिष्ट प्रादेशिक भाषेत बोलावे या दंडकामागे हेच सूत्र होते. मराठी साहित्याच्या प्रारंभकाळी ' कांदा मुळा भाजी, अवघी विठाबाइ माझी,' ' मुळु वदनाचा उदामू नेत्रांचा,' अथवा ' अम्ही वारीक वारीक ' म्हणणारे, सांवता, विसोबा व सेना ह्याच कल्पनेचा पाठपुरावा करीत आहेत. लावणी

वाङ्मयांतील भाषा व विचार प्रादेशिकतेहून फार दूर नाहीत. इंग्रजी काळातही प्रादेशिकता अज्ञात नव्हती. श्री. कदम यांच्या एका नाटकात 'कोंकणी' बोलणारें एक स्त्रीपात्र निर्मिले आहे. कथानिबंधातून 'शिरा पडलां त्येंच्या शिरावर' सांगणारे खांडेकर अथवा वरेरकर यांना प्रादेशिकता माहीत होती. एवढेच नव्हे तर रविकिरण मंडळाच्या काळात 'भर्लरि', 'न्यारिचा वकुत' इत्यादि कवितांतून गिरीश-यशवंतही ह्या प्रादेशिकतेच्याच छायेत वावरत होते. ही प्रादेशिकता कवितेच्या प्रांतात पार पराभूत होऊन कधीच नाहीशी झाली होती. 'प्रादेशिकता' म्हणून आपण ज्याला आज संबोधितो ती अनेकांगी आहे. उपरिनिर्दिष्ट प्रादेशिकता विशिष्ट अंगाचा पुरस्कार करीत होती. हे सत्य होय. वास्तवतेच्या झेंड्याखाली उभी राहून प्रादेशिकता नांदत होती. प्रादेशिकतेला गौणत्व होते. तरीहि कादंबरीतील प्रादेशिकतेचा मागोवा घेताना ही जन्मपूर्व अवस्था ध्यानात घेतलीच पाहिजे.

प्रादेशिक कादंबरीची दौड

'पाणकळा' ही दिघे यांची कादंबरी १९४० मध्ये प्रसिद्ध झाली आणि 'प्रादेशिक कादंबरी'ला स्वतंत्र स्थान प्राप्त झाले. त्यांच्यापूर्वी विशिष्ट हेतू मनात धरून वरेरकरांनी रचना केली होती. त्यांची 'प्रादेशिकता' गांधीवादांच्या पुरस्कारार्थ होती. वरेरकरांचे सारेच लेखन जाणीवपूर्वक; परंतु प्रचारकी असते म्हणून 'प्रादेशिक' ह्या कल्पनेचे ते जनक ठरत नाहीत. 'पाणकळे'च्या जवळपास पण त्यानंतर वरेरकरांनी लिहिलेली 'फाटकी वाकळ' व 'सात लाखातील एक' ह्या कादंबऱ्या प्रादेशिक कादंबरीतील पहिल्यापहिल्या कलाकृती होत. श्री. दिघे यांनीही 'पाणकळा' नंतर 'सराई' व 'पड रें पाण्या' ह्या प्रादेशिक कादंबऱ्या लिहिल्या. त्यांच्या प्रादेशिकतेत चमत्कारिक कृत्रिम लेखनशैली मिसळली आहे. Romantic मनोवृत्तीने ते भारलेले असल्यामुळे त्यांच्या लेखनात वर्णनांना कल्पनारम्यतेची भरजरी झालर लाभते. त्यामुळे प्रादेशिकतेतील साधेपणा ते गमावून बसतात. मुळात प्रादेशिकता हा दिघे यांचा एकट्याचाच पंथ! या पंथाचा विस्तार झपाट्याने झाला. चिंदरकर यांची 'महापूर' (१९४२); ग. ल. लोकळ यांची 'गांवगुंड' (१९४७); श्री. ना. पेंडसे यांच्या 'गारंबीचा बापू', 'हत्या', 'यशोदा'; गो. नी. दांडेकरांच्या 'शितू', 'पडघवली', 'पूर्णामायचीं लेकरें', 'माचीवरचा बुधा' इत्यादि कादंबऱ्या चटकन् मनापुढे येतात. भिसे यांची 'जंगलातील छाया'; बोरकर यांची 'भावीण'; शिरूरकरांची 'बळी'; माडगुळकरांची 'बनगरवाडी'; ए. वि. जोशी यांची 'रानभूल' याही प्रादेशिकतेच्या वेगळ्या

अर्थाने याच संदर्भात मोडतील. पंचवीसतीस वर्षांच्या अवधींत एकाच पद्धतीच्या इतक्या कादंबऱ्या याव्या, यशस्वी व्हाव्या व अद्यापीही त्यात नवेपण जाणवावे ही त्या प्रकारच्या गौरवाची व अभिमानाचीच गोष्ट म्हणावी लागेल. एवढेच नव्हे तर या कालखंडाने साहित्याला दिलेली ही सर्वश्रेष्ठ बहुमोल देणगी ठरेल व या निष्कर्षांत दुमत होणे शक्य दिसत नाही.

प्रादेशिकतेचे तात्त्विक स्वरूप

प्रादेशिक कादंबऱ्यांवर जरा नजर टाकली तर प्रथम जाणवतात प्रदेश. 'पूर्णामायचीं लेकरें' विदर्भाकडची; 'बनगरवाडी' देशावरची; 'पडघवली' व 'गारंबीचा बापू' नेतात उत्तर कोंकणात; 'भावीण' गोमांतकाची म्हणजे दक्षिण कोकणातली; 'बळी' थोडीफार निर्वासित (अथवा पुनर्वासित); तर 'रानभूल' मराठवाड्याची. हे सारे प्रदेश कादंबरीत पूर्वीही आले होते. पण आता ते मानाने आले. 'स्वयंभू' होऊन आले. अगदी वरवरच्या उथळ उडत्या दृष्टीने पाहिले तरी ह्या कादंबऱ्या महाराष्ट्राचे 'संयुक्त' चित्र उभे करतात. प्रादेशिकतेत जोराने डोकावणारी पण गौण कल्पना 'भौगोलिक' वाटते.

ह्या 'भौगोलिक'तेचे स्तोम माजवणे बरे नव्हे. कारण ते काही व्यवच्छेदक लक्षण नाही. याही पुढे जाऊन असेहि दाखवता येईल की वरेरकर, बिवलकर, दांडेकर हे प्रदेशांच्या बाबतीत महाराष्ट्राबाहेरही पोचले आहेत. केतकर व सावरकर परदेशातहि गेले आहेत! म्हणून ह्या 'भौगोलिक' व्याप्तीचा विषय दुर्लक्षून जाणेच योग्य ठरेल. एका अर्थाने 'अप्रादेशिक' काहीच असू शकणार नाही. कथेच्या घटनांना भूमी ही असतेच. अगदी 'अरेबियन् नाईटस्' सुद्धा प्रादेशिकतेच्या कचाट्यातून सुटणार नाही. नाथमाधव यांच्या एका कादंबरीत खाणीतील जीवनाचे चित्र आढळते. विभावरींच्या 'बळी' मध्ये चोर जमातीचे (बंदिस्त म्हणून भौगोलिक!) चित्र येते. 'भावीण' मध्ये 'भाविणी'च्या जीवनक्रमाचे चित्र पाहायला सापडते. 'भौगोलिकता' हा चटकन् जाणवणारा विशेष खरा; पण तो केवळ भौगोलिकतेच्या भूमिकेवरून टिकू शकणार नाही. या प्रदेशात आणखी काही तरी वेगळे असते.

प्रादेशिकतेचे वेगळेपण

(१) हे प्रदेश सुधारलेल्या जीवनापासून अलग राहिलेले असतात. ते मागासलेले असतात. शहरे पुढारतात, खेडी मागासतात. केव्हा केव्हा खेडीचे कायापालट करतात. कोयनानगर काही वर्षांत आपली अस्सल प्रादेशिकता हरवून

बसेल. ह्या प्रदेशातले व्यवहार पुष्कळदा संथ, घड्याळाच्या काट्याचा अपमान करणारे असतात. धावपळीचे दिवस त्यांना येतात. तेव्हा पिकांचा हंगाम असतो. एरव्ही वीज, रेडिओ, लोकल, सिनेमा, पाश्चात्य खेळ, आंतरराष्ट्रीय राजकारण, शास्त्रातील प्रगतीचे औत्सुक्य वा भीती ह्या कशाचाच त्यांच्या दैनंदिन जीवनाशी संबंध नसतो. त्यांच्या स्त्रिया रुसतात पण नायलॉनसाठीं नव्हे ! मुलें रडतात पण 'ट्रायसिकलसाठी' नव्हे ! हा सारा 'मागासलेपणा'च पुढारलेल्या दृष्टीला मोह घालतो. त्यातल्या ग्रामीणतेला, गांवढळपणाला 'जानपद'त्व प्राप्त होते व अशा चित्रणाने नटलेली कादंबरी प्रादेशिक बनते.

मागासलेल्या जागा

गतिमान जिवंत समाजात नेहमी बदल होत असतात. ज्यांनीं एकदा विद्वतेचे व्यासपीठ भूषविले ते विद्वांस एस्. एस्. सीत उत्तीर्ण होत नाहीत ! सावंतांना नोकरीसाठी दारोदार भटकावे लागते !! विवक्षित समाजाच्या उन्नत्यवनतीचीही चक्रे वरखाली होत असतात. त्या त्या समाजात वेळोवेळी मागासलेले समाज बदलत जातात. हरिभाऊंची सदाशिवपेठ मागासलेली नव्हती. पुढारलेली होती. नव्या समतेचे, बंधुतेचे, नीतीचे दर्शन तेथे घडत होते. म्हणून सदाशिवपेठ प्रादेशिक नाही. कलागतीच्या फेऱ्यात ही पेठसुद्धा मागासून प्रादेशिकतेकडे डोळे लावून बसेल. समाजात काही जातीजमातीच मागासलेल्या असतात. नव्या बदलत्या जगातल्या सुधारणांचा स्वीकार होत नाही. अशा ह्या मागासलेल्या जागा समाजात वेगवेगळ्या ठिकाणी आढळतात. 'पूर्वीं गाव तेथे महारवाडा' अशी म्हण होती. ती आता वेगळ्या अर्थाने पटते. प्रत्येक गावात दारिद्र्याने गांजलेले, आधुनिक जीवनातील सुखसोयींना पारखे असलेले, सांकेतिक समाजनीति न पाळणारे असे समाजपुंजके असतात. तसेच सुधारणेने ज्यांना रानावनात हटवले असेहि ग्रामीण समाज येत जात असतात. त्यांच्या जीवनाचें दर्शन ही वेगळेपणाची पहिली खूण म्हणता येईल.

(२) सामूहिकता

कादंबरीकाराच्या इच्छेप्रमाणे कादंबरीची रचना होते हे उघड होय. पूर्वी ही इच्छा 'व्यक्तिप्रधान' (Novel of Character) व 'घटनाप्रधान' (Novel of incident) ह्या शब्दांनी स्पष्ट होई. अशापैकी कोणताही प्रकार घेतला तरी कादंबरीवर त्यातील पात्रे हुकमत गाजवीत. काही अपवादभूत कादंबरीत प्रसंगांची मालिकाच प्रमुख पद घेताना दिसते. हरिभाऊ तर

उपसंहारात सर्व बारीकसारीक पात्रांची भवितव्यता कटाक्षाने निवेदन करतात. वामनराव जोशी यांच्यापासून फडके, खांडेकर, माडखोलकर, शिरूरकर इत्यादि सर्व कादंबरीकार बहुशः पात्रप्राधान्य डोळ्यापुढे ठेवून लिहीत आले आहेत. याचा परिणाम साहजिकच असा झाला की, यमू (आपटे व वरेरकर), राजाभाऊ (फडके), शंकर (खांडेकर), प्रियदर्शन (माडखोलकर), अचला (शिरूरकर) असे व्यक्तींचेच स्मृतिलेख वाचकांच्या स्मरणावर लिहिले गेले. केव्हा केव्हा प्रसंगही इतक्या उत्कटतेने निर्मिले गेले की, तेही अशाच प्रकारे चिरंतन झाले. परंतु हे सर्व घडत असताना ' काही ' व्यक्ती वा काही प्रसंगच रंगविले जात. काळ्या पट्ट्यावर चमकणाऱ्या कलाबतूचे तारे दिसतात. तशा प्रकारे कादंबरीत पात्रे व प्रसंग राहात. (वामनरावांच्या कादंबऱ्यांची नावेही व्यक्तिसूचक आहेत.)

जगात एकसारखा दुसरा क्वचित्. (हे जरी खरे तरी शेक्स्पिअरपासून कोल्हटकरापर्यंत साऱ्यांनी या अपवादात्मक घटनेचा उपयोग करून घेतला !) तरी जुन्या साहित्यातल्या ह्या ' पात्रां'चे चेहरेमोहरे अगदी सारखेच निपजू लागले. आणि या कंटाळवाण्या पुनरुक्तीतून कल्पक लेखकांनी एक मार्ग काढला. ते व्यक्तीपेक्षा साऱ्या समूहाचेच चित्रण करू लागले. ' प्रतिक्रिये'च्या स्वरूपाची ही घटना म्हणता येईल. याच काळात दुसरा एक साहित्यविचार रूढावला. कथेपासून व्यक्ती, तत्त्वापासून कथा, व्यक्तीपासून वातावरण असे अलग करता येणार नाही. मम्मटाच्या भाषेत म्हणजे हे घटक ' तीलतंडुलवत् ' निराळे असत नाहीत. त्यांचे एकजीवित्व साधते.' नीरक्षीरा'प्रमाणे एवढेच नव्हे. ह्या साऱ्यांचा एकसंध परिणाम घडतो. व तो परिणाम म्हणजे सामूहिकता. ' बनगरवाडी 'तील मास्तर, मुले असल्या व्यक्ती अथवा शाळेत जाण्याचे, पैसे चोरण्याचे प्रसंग हे ध्यानात घेऊन कादंबरीचे वेगळेपण लक्षात येणार नाही. सगळीच्या सगळी बनगरवाडी डोळ्यासमोर उभी राहाते. त्यातील जीवनाचे सामूहिक दर्शन घडते. दांडेकरांच्या ' पडघवली'च्या पुष्कळशा भागांबद्दल असे म्हणता येईल.

' सामूहिकते'चे व्यापक क्षेत्र

प्रादेशिक कादंबरी सामूहिकतेने भरलेली असते, हे विधान पुष्कळसे खरे ठरेल. मात्र प्रादेशिक असून बोरकरांची ' भावीण 'ही सामूहिकता नसलेली कादंबरी ठरते. इतर कादंबरीहून प्रादेशिक कादंबरी वेगळी ठरविण्याची ' कसोटी ' म्हणून सामूहिकतेचा उपयोग करता येणार नाही. कारण सचिवालयातील हजारो कारकुनांचे जीवित चित्रित करणारी एखादी कादंबरी निर्माण झाली तर तिला ' प्रादेशिक ' म्हणता येणार नाही. प्रादेशिकता व सामूहिकता यांची सांगड जमली हा केवळ योगायोग म्हणावा लागेल. प्रारंभीच्या प्रादेशिक

कादंबऱ्यांत हे सामूहिक जीवनचित्र आढळले व ह्या दोहोंचा एकत्र विचार होऊ लागला. ही दोन्ही स्वतंत्रही नांदू शकतील अशी अंगे आहेत.

(३) नव्या जीवनाचे दर्शन

नावीन्याची हौस असल्यामुळे लेखक नवेनवे जीवन हेरीत जातात. जीवनात असे नवेनवे किती असते ? सत्य व दंभ, वास्तव आणि कल्पनारम्य, त्याग वा स्वार्थ, सभ्य अथवा असभ्य ह्यासारख्या जोडया पूर्वीपासून चालत आल्या आहेत. तेव्हा व्यासाच्या उच्छिष्टाबाहेर असे काय उरते ? आणि तसे नसेल तर जीवनाचे नवेपण असते तरी कुठे ? पूर्वीच्या म्हणजे १९३५ पूर्वीच्या लेखकांनी जे जीवन रंगविले त्यातून न रंगविलेले बरेच जीवन सुटले होते. कोणता भाग किती मर्यादेपर्यंत रंगवायचा याचा एक अलिखित पवित्रा लेखकांनी घेतला होता. माणसाच्या शारीरिकतेपासून मानसिक क्रियाप्रतिक्रिया काही मर्यादेपर्यंत व्यक्त झाल्या. पूर्वी जे जीवन दिसले त्यात तरुणींच्या प्रियकरांकडून अपेक्षा ठराविक आढळतात. श्रीमंती, बंगला, मोटार, मानसन्मान यांत रंगलेली नायिका एका ठराविक प्रकारचे जीवनदर्शन घडविते. तर त्याग, स्वप्न, उदात्तता यातून उभे राहाणारे नायकही आढळतात. हे जीवन व प्रादेशिक जीवन यात मोठे अंतर आहे. छोट्याशा गॅलरीत 'एखाद्या फुलाची बाग' करून संतोष मानणारा व पारिजातकाच्या सड्याकडे दुर्लक्ष करणारा यांच्या जीवनाचे दर्शन एक होऊ शकणार नाही. 'बुडती हे जन न देखवे डोळां' म्हणून समाजोद्धारासाठी धावणारे नायक जे जीवनदर्शन देतात, त्याहून वेगळे जीवन उद्धारोत्सुक समाज देऊ शकतो. त्या समाजातले सुधारणांचे, गरजांचे, मागण्यांचे स्वरूप वेगळे असते. नवे जीवन जे आढळते ते अशा ठिकाणी. अभिजात, सभ्य, सांस्कृतिक, उच्चभ्रू असल्या कोणत्याही बंधनाच्या पलीकडचे असे हे जीवन असते.

ह्या आजवर दुर्लक्षित, बंधनांच्या पलिकडच्या जानपद जीवनाने नव्या लेखकांचे लक्ष वेधून घेतले. मुक्त जीवनाच्या सोन्याची ही नवी खाणच उपलब्ध झाली. त्या त्या समाजांच्या, जाति-जमातींच्या चित्रणाने मराठी कादंबरी सजली. लेखकाच्या अनुकंपेतून ह्या जीवनचित्रणाला रंग भरला. हे जीवन रंगविणारे बहुतेक सर्वजण ते 'भोगून', 'अनुभवून' जाणिते झाले होते. त्यामुळे प्रचीतीचे बोल सहानुभूतीच्या जीवनात भिजून आले व प्रादेशिक साहित्यातले नवे जीवन शब्दगत झाले. नावीन्याबरोबर हेही महत्त्वाचे ठरते.

ह्या 'प्रादेशिकते'ची खाण अनंतकाळ जीवनसुवर्ण देऊ शकेल काय ? देऊ शकणार नाही. कारण हे 'जीवन नष्ट होत चालले आहे.' शहरी यांत्रिक

संस्कृतीची पुढे त्या जीवनावर चढत आहेत. हे जीवन नाहीसे होण्यापूर्वी शब्दांच्या कुंचल्याने अमर करून ठेवले पाहिजे. याची जाणीव लेखकांनाच झाली आहे. शिवाय औद्योगीकरण, वीज व यंत्रे यातील सुखोपभोग ह्या प्रादेशिकतेच्या तटाला खिंडारे पाडीत आहेत. ही जाणीव प्रादेशिक कादंबरीकाराला आहे.

(४) नव्या जीवनाची नवी भाषा

मर्ढेकरांना नव्या प्रयोगासाठी नवी भाषा हवी होती. प्रादेशिक कादंबरीकारांनी भाषेचे हे नसते स्तोम माजवले नाही. वास्तवात त्यांना वेगळीच भाषा आढळली. ही भाषा व्याकरणदृष्ट्या अशुद्ध म्हणावी लागेल अशीच होती. हे ' जानपद ' मुद्दाम का अशुद्ध बोलत होते ? त्यांना प्रस्थापित भाषेवर काही सूड का उगवायचा होता ? असे काहीच नव्हते. पिढ्यान्‌पिढ्या ही भाषा ते बोलत होते. कोकणातले नाकात बोलणे, देशावरचे सपाट बोलणे, देशस्थांचे ' केळ खाल्लें ' अशासारखा वाक्यप्रयोग, चां. का. प्रभूंच्या मुलीचे ' मी गेली ' म्हणणे हे त्यांना मुद्दाम भाषेचा ' मुडदा ' पाडण्यासाठी कोणी शिकवले नव्हते. हे त्यांचे बोलणे आजवर नवख्या मुंबईकरांसारखे अंग चोरून बसले होते, आता ही भाषा मोकळी झाली. ही मोकळी भाषा शब्दांच्या अवगुंठनामागचे असभ्य चित्रण मोकळेपणाने करू लागली. थान (उरोज), कुले (नितंब), हगायला (बहिर्दिशा), झव्या (संबंध) असली भाषा वापरात आली. ह्या भाषेत एक प्रकारचा जोर होता. भावनादर्शन तीव्र होत होते. शिव्यांच्या फुल्या गेल्या व ' भडव्या, च्युत्या, च्यायला, मायला, मादरचोद ' असली निवडुंगे भाषेत वाढू लागली ! दांडेकरांच्या एका कादंबरीत (पडघवली) प्रसूत होत असलेल्या स्त्रीच्या शारीरिक अवस्थेचे चित्रण आश्चर्यजनक मोकळेपणाने केले गेले आहे ! ! ही भाषा रांगडी, जोरदार, सांकेतिकतेच्या सभ्यतेच्या मर्यादांना न जुमानणारी होती. पहिल्यापहिल्याने ह्या नव्या भाषेनेहि प्रादेशिक कादंबरीचा वेगळेपणा जाणायला मदत झाली.

एक विचार

प्रादेशिक कादंबरीची वैशिष्ट्ये पाहिली त्यात नवे यंत्रदूर जीवन, भौगोलिकता, मागासलेपणा, जमातचित्रण, सामूहिकता, नवे रांगडे जीवन, वेगळी भाषा ही सारी वैशिष्ट्ये येतात. प्रत्येक प्रादेशिक कादंबरीत हे सर्व घटक एकाच वेळी असतात का ? याचे उत्तर नाही असेच द्यावे लागेल. ह्यातील

अपरिहार्य कोणती ? अनिश्चित कोणती याचे उत्तर प्रत्यक्ष कादंबऱ्यांतून पाहाता येईल. ‘ पडघवली ’ या दांडेकरांच्या कादंबरीच्या परीक्षणात यातील काही प्रश्नांची उत्तरे मिळतील.

पडघवली—एक नष्ट होऊ घातलेले खेडे

प्रादेशिक कादंबरीत ‘ पडघवली ’ला महत्त्वाचे स्थान आहे. दांडेकर व पेंडसे यांनी उत्तर-रत्नागिरी जिल्ह्याचे सविस्तृत चित्रण कादंबरीत प्रथमच केले आहे. दांडेकरांनी ह्या कादंबरीला एक छोटी प्रस्तावना जोडली असून वाचकाबद्दल त्यांच्या अपेक्षा त्यात व्यक्त झाल्या आहेत. कारखाने व उद्योगधंदे यांच्या केंद्रीकरणाने माणसांचा ओघ शहरांकडे वळला व खेडी ओस पडली. हे सत्य त्याना भयंकर वाटते व विचारी माणसाला ‘ चिंतित ’ करणारे वाटते. ‘ पडघवली ’ ह्या नष्ट होत जाणाऱ्या खेड्याचे प्रतिनिधिकत्व करते. कादंबरीच्या प्रस्तावनेतून आणखी एक व्यथा व्यक्त होते. जुनी मूल्ये ढासळली, ग्रामसंस्था गेल्या. नवे व्यवसाय, खेडेगावी माणसे दुबळ्या हातावर पेलत आहेत. हे पेलणे त्यांच्या शक्तीबाहेरचे आहे. ह्या ‘ उध्वस्ती ’ला दांडेकरांजवळ काही उत्तर नाही. नवी समाजरचना येईल का ? हा प्रश्न ते पुढे टाकू इच्छितात. वाचकांनी सावधान या समस्येकडे पाहावे अशी कळकळ प्रस्तावनेत प्रगट होते.

खेडेगाव नष्ट झाले तर काय बिघडते ?

दांडेकरांची प्रस्तावना पाहिली की, या कादंबरीमागचा हेतू स्पष्ट होतो. वेगवेगळ्या साहित्यविभागातील नामांकितात ही वृत्ती आढळते. ‘ अश्रू ’मध्ये खांडेकरही ‘ हे बघवत नाही ’ अशा भूमिकेतूनच लिहीत असल्याचे दिसते. ही भूमिका जीवनवादाकडे झुकती आहे. अशा भूमिकांची पाहाणी करणे अपरिहार्य ठरते. समाज हा कांसवासारखा असतो. आवश्यक तेव्हा ते अंग तो बाहेर काढतो वा संकोचून धरतो. समाजाचा इतिहास पाहिला तर नवी शहरे निर्माण होणे, जुनी नष्ट होणे ह्या घटनेत आश्चर्य वा दुःख करण्यात अर्थ नाही. समाज-जीवनाची गतिमानता वा अगतिकता यातून स्पष्ट होते. कार्ला, राजापूर, पैठण ह्या साऱ्यांचे काय झाले ? म्हणजे केवळ खेडीच नष्ट होतात असे नाही, शहरेही मागासतात, नाश पावतात. जीवनात जेथे अधिक लाभते तिकडे धावणे हे सहाजिकच आहे. जी खेडी नष्ट होत आहेत ती जीवनात ‘ पुरेसे ’ देऊ शकत नाहीत. जे खेडे एकदा भरभराटलेले होते तेव्हा तेही शेजारच्या इतर खेड्यांचा जीवनरस शोषूनच मोठे झाले होते ना ? आता अवकळा त्याच्यावर आली. तेव्हा या सृष्टिक्रमाबद्दल एवढे व्यथित होण्याचे कारण नाही. भावनिक दृष्टीने

या 'नष्ट होऊ पाहाणाऱ्या खेड्याला' शब्दपंजरात पकडून ठेवण्याचा यत्न केवळ भावनेच्या अतिरेकाचा ठरेल.

हे त्या खेड्याला कळते का ?

वेड्याकडे सुजाण मनुष्य अनुकंपेने पाहातो, पण त्या वेड्याला त्यातले काहीच समजत नाही. हे खेडे पुष्कळ अंशीं वेड्यासारखे आहे. आपला नाश उमगून ते जगण्याची धडपड करताना दिसत नाही. शिवाय 'दुरून पाहाणाऱ्या' व कालांतराने खेड्यात येणाराना 'तें' जीवन मिळत नाही खरे. त्यांना खरोखरी नष्ट होत जाणारे जीवन परत यावे असे वाटते का ? नव्याची जाणीव झालेले तें खेडे, पुन्हा तो 'गिरोबा' बघून श्रद्धेने नम्र होईल का ? पाण्याचे स्वच्छ पाट, जुन्या संस्कारानी भरलेले जीवन पुन्हा आले तर ते खेडे सुखी राहील का ? खेड्याची सुधारणा केली तरी त्याचे खेडेगांवपण नष्ट होणार; नाही केली तरी खेडेगावपण नष्ट होणार. त्या खेड्याला ह्या द्वंद्वाचे काही कळते का ? खेडेगांवावरची मरणाची छाया अटळ ठरते म्हणून दांडेकर (अथवा अशाच दृष्टिकोनाचे इतर साहित्यिक) यांची ही भूमिका मान्य करणे अशक्य ठरते.

'पडघवली'तील कलात्मकता

प्रादेशिक कादंबरीकारांपैकी काहींची भूमिका चूक आहे. मात्र त्यांच्या कलाकृती सुंदर साधल्या आहेत. नष्ट होत जाणाऱ्या खेड्याचे चित्र दांडेकरांनी सुंदर रेखाटले आहे. पडघवलीचे 'अस्ति जायते वर्धते...' त्यांनी चांगले दाखविले आहे. सेवा, श्रद्धा, शौर्य, स्वामिभक्ती यांतून पडघवलीची निर्मिति व वाढ ते दर्शवितात. एकदा नवजीवन मिळालेल्या पडघवलीचे भग्न पडघवलीशी नाते जोडून विरोधाद्वारे त्या भग्नतेतील भयानकता दाखविली जाते. छाया व फळे यानी सुखी झालेल्या पडघवलीत झाडे तोडण्याची वा फळे भरून विकायला पाठवायची व्यापारीवृत्ती निर्माण होते. गिरोबाभोवती असलेली श्रद्धा, एक प्रकारची अद्‌भुतरम्यता कथेत अधिक रंग आणते. खेडेगावातले नाटक मुळातच भांडणाला आवाहन करणारे; त्यात गावकऱ्यांचे तट पडलेले असले म्हणजे मग भांडणाचे नाटक जास्तच रंगते. दांडेकरांनी गावातल्या टारगट पोरांच्या कृतीतून मोठ्या संघर्षाला पाय ठेवायला जागा केली आहे. खेडेगावातल्या गरोदर स्त्रीच्या डोहाळे जेवणाचा प्रसंग, गावातील समाराधनेचा गदारोळ, वगैरे चित्रणांनी खेडेगाव उभे करण्याचा त्यांचा यत्न आहे. केळीच्या बागा, आंबा-फणस-चिंचाची झाडे, पाटाचे पाणी त्याच ग्रामीण जीवनाचे चित्र मनापुढे उभे करते. जादा भावनातिरेक टाळला असता तर दांडेकरांचे कलात्मक यश पुरे सिद्ध

झाले असते. दांडेकरांच्या ' पडघवली 'तली माणसेंही केव्हा केव्हा कलात्मक उंची गाठतात. त्यागाचे मूल्य माहीत नसताना त्याग करणारा गैंगाण्या; पडघवली ही आपणाकडे दिलेली ठेव आहे अशा भावनेने वाचवू पाहाणारी अंबू; सज्जनपणा आणि भोळेपणा अंगी असूनही मरण ओढवून घेणारा महादेव; विरोधाने जगणारे व्यंकू व गुजाभाऊ ही सारी व्यक्तिचित्रे ठसठशीत उतरली आहेत. जमिनीची भांडणे, परस्परात कलागत लावण्यात आनंद मानणारा व्यंकू, दुर्बल असहाय्य स्त्रीला वाममार्गाला लावण्याचे त्याचे उद्योग, ग्रामीणतेचे bad element उत्तमपणे दाखवितात. प्रादेशिकतेहून श्रेष्ठ उठून दिसते शारदा. आंधळ्या नवऱ्याशी लग्न, निसर्गदत्त सौंदर्य, प्रामाणिक सात्त्विक जीवन जगण्याची पहिली इच्छा, गावासाठी (व अंबूसाठी) केलेला ग्रामत्याग ह्या साऱ्यांनी शारदेचे व्यक्तिचित्र उंची गाठते. भ्रष्ट होण्यापूर्वी अंबूने आपल्याला वाचवावे म्हणून तिने केलेला यत्न अधिकच कारुण्य निर्माण करतो.

कांही फसलेले प्रसंग

ग्रामीण वातावरणं व पात्रे यामुळे पडघवलीच्या ग्रामीणतेचा ठसा उमटतो. काही प्रसंगांची कल्पना व संवाहन मनोवेधक उतरलेले आढळते, तर काहीतून, त्यांच्या अपयशांतून लेखकाच्या मर्यादा स्पष्ट होतात. बांध फोडायला निघालेली अंबू ज्या वेगात जाते व बांध फोडून टाकते तो प्रसंग पुष्कळसा संवादात्मक आहे. बांध हे ग्रामीण जीवनात शिरलेले यंत्र होय. त्यामुळे ते फोडणे म्हणजे यंत्रयुगाला दिलेले आव्हान आहे. हा प्रसंग पुरी पकड घेत नाही. वैफल्य, निराशा आणि वैताग यांनी निराश होऊन अंबू ' पडघवली ' सोडून जायचे ठरवते येथपर्यंतचा प्रसंग सप्रत्ययी वाटतो. परंतु पुढे ती उलटा निर्धार करून पुन्हा पडघवली बसविण्याच्या ईर्षेने परतते हे पटण्याइतके सफाईदार वाटत नाही. या कादंबरीत लेखकाने ' मरतिकाची ' मालिका निर्माण करून पडघवलीच्या भग्नतेत पुष्कळ भर टाकली आहे ! हा फुटकळ (cheap) कारुण्याचा मार्ग दांडेकरांनी का पत्करावा हे कळत नाही. अतिशृंगार रंगविणारा कादंबरीकार व अतिमरणे रंगविणारा लेखक दोघेही सामान्य वाचकाला रंगवू शकतात. मात्र तसे करताना ते कलात्मकता पुष्कळदा हरवून बसतात.

काही वेगळी भाषा व कृति यांचे स्थान

परसाकडे जाण्याचे उल्लेख दोनदा येतात. एकदा एका पुण्याच्या पाहुण्याच्या संदर्भात; व एकदा अंबूची आतेसासू म्हणते, ' सकाळी बागेत परसाकडे जायची. परत येऊन त्यांना म्हणायची, विष्णु पाणी घाल ' तेव्हा हे

दोनवेळा आलेले प्रसंग; पैलटकरणीच्या प्रसूतीचा प्रसंग; 'साल्या', 'भानूचोद', 'रांडेच्या' या शब्दांचा वापर कोणते कलात्मक सौंदर्य निर्माण करतो ? फार फार तर वास्तवाचे (Realism) चित्र रंगविल्याचे समाधान मिळेल. शिवाय सांकेतिक शिष्टपणा मोडून बंड केल्याचे समाधानही लाभेल. हे असले प्रसंग वा असली भाषा वापरणे अपरिहार्यच आहे का ? आजतर ह्याचेही तंत्रच बनले आहे. प्रादेशिकतेत नव्या जीवनाचे दर्शन घडविण्याचा यत्न असल्या 'क्षुद्र वास्तवा'वर आधारू नये. एका मोठ्या वाङ्मयीन कल्पनेचे हे अधःपतन ठरेल की काय अशी भीति वाटते.

प्रादेशिकता व व्यक्तिचित्रण

ह्या कादंबरीच्या अनुषंगाने एक विचार प्रबल होतो. प्रादेशिकता व व्यक्तिचित्रण ही परस्पर विरोधी असावीत का ? पेंडसे–दिघे यांच्याहि कादंबऱ्या वाचून अखेरचा चिरस्थायी परिणाम काय होतो ? फडके, खांडेकर कादंबऱ्यांतून व्यक्ती उभ्या करतात. 'क्रौंचवध' वा 'प्रवासी' वाचून 'भगवंतराव, सुलोचना, दिनकर, पंजाबराव, राजाभाऊ, उमा ह्या व्यक्ती ठळकपणें स्मृतिपटलावर दिसू लागतात. प्रादेशिक म्हटल्या जाणाऱ्या कादंबरीचा संस्कार (Impact) प्रादेशिक व्हायला नको का ? ही कादंबरी वाचून पुरी केली की प्रत्यक्ष उभी राहाते अंबू. लेखकाने आपली सारी प्रतिभा अंबूच्या चित्रणाकडे एकत्र केलेली दिसते. अंबू शेवटी म्हणते, 'कुठे ? कुठेही. काशी, गया, प्रयाग, पंढरपूर कुठेही. आबाकडे जात्ये मुंबैला पण या राक्षसांच्या गावात नको.' वस्तुतः कादंबरीतील प्रादेशिकत्व इथेच संपते. पण लेखक 'अंबू'ला चिरंतन करायला जातो. ती खेड्याच्या प्रेमाने पडावांतून उतरते व कादंबरीहि अपेक्षित प्रादेशिकतेच्या भूमिकेवरून व्यक्तिचित्रणाच्या भूमिकेवर उतरते. प्रादेशिक कादंबरीत व्यक्तिचित्रण गौणच राहायला हवे. नाहीतर त्याचा अपेक्षित परिणाम कमकुवत झाल्यावाचून राहाणार नाही. म्हणूनच पडघवली विसरून वाचक अंबूचीच आठवण ठेवतो. तिच्या झुंजार, करारी, प्रेमळ, जाणत्या, व्यक्तिमत्त्वाचेच स्मरण राहाते. हे कादंबरीचे यश की अपयश हे कादंबरीकारानेच ठरवावे हे बरे !

श्री. ना. पेंडसे यांच्या कलेचे स्वरूप

इतर प्रादेशिक कादंबरीकारांहून पेंडसे ह्यांचे मन वेगळ्या मार्गाने जाताना आढळते. त्यांच्या कलेचा विकासही क्रमाक्रमाने होतो आहे. 'एल्गार' हे एक सामान्य लेखन आहे. 'हद्दपार'च्या लेखनाने श्री. पेंडसे यांना स्वतःच्या कलेचे

मर्मस्थान उमगले असावे. मग 'गारंबीचा बापू,' 'यशोदा,' 'हत्या,' 'कलंदर' या साऱ्या कादंबऱ्या त्यांच्या विकसनशील प्रतिभेचे टप्पे आहेत. [पेंडसे यांच्या कादंबऱ्यांची नावे (हद्दपारनंतरची) व्यक्तिसूचक आहेत.] एका कादंबरीचे सूत्र घेऊन दुसरी कादंबरी रचण्याला आवश्यक ती सकस कथाबीजे त्यांच्या 'बापू' व 'हत्या'त होतीच. ना. सी. फडक्यांच्या बोसकथासंघ (Set) सुभाषचंद्रांच्या पराक्रमावर रचला. बापू व हत्या ही सामान्य माणसे होत. पैकी कलंदर ही त्यांची नवी कादंबरी प्रादेशिक नाही. डांबरी रस्त्याचे जंगल मुंबईत माजण्यापूर्वीच्या मुंबईतले ते कथानक आहे. कलंदर ही नवी झेप आहे. आपणच निर्माण केलेले प्रादेशिकतेचे बंधन त्यांनी आता मोडले आहे. 'पेंडसे संपले' असे वाटू लागत होते ते खरे नाही हे 'कलंदर'मुळे सिद्ध झाले यात संशय नाही.

' पेंडसे--मार्गा 'चा वेगळेपणा

दांडेकरांप्रमाणेच पेंडसे मुख्यतः उत्तर-रत्नागिरी जिल्ह्यातील जीवनाचे चित्रण करतात. या चित्रणात नेहमीप्रमाणे जमीन, पैसा, कोर्टकचेऱ्यातील दावे, आश्रितांचे करुण परतंत्र जिवन, उत्सवसणादिकांचे स्थान, औद्योगीकरणाचे चिरस्थायी वा अनपेक्षित संस्कार, स्त्रीपुरुषांचे नीतिबाह्य लैंगिक संबंध, त्याचे गावकीवर होणारे परिणाम, खेड्यातला तृप्त वा बुभुक्षित, सुंदर वा भकास निसर्ग ह्याच गोष्टी येतात. फरक आहे तो ह्या घटकाकडे पाहण्याचा (Approach). त्यांचा उपयोग करून घेण्याचा. दांडेकरांचा दृष्टिकोन जीवनवादी आहे. ह्या जीवनाचा मृत्यू त्यांना पाहावत नाही. विचारवंतांनी हा मृत्यू टाळावा असे आवाहन ते करतात. श्री. पेंडसे या घटकाकडे कलामूल्यांनी बघताना दिसतात. तेथील भग्नतेने त्यांना व्यथा होते. ही मनोव्यथा सशब्द होऊन पेंडसे यांच्या कादंबरीत उतरते. ते स्वतः त्या चित्रणात रंगतात, समरसून जातात. हा 'पेंडसे-मार्ग' अगदी वेगळा आहे. म्हणूनच एकाच भूप्रदेशाचे चित्र येऊनही दोघांच्या कादंबऱ्या वेगळ्या वाटतात. (अलिकडे दांडेकर 'भ्रमंती' करीत जीवनाचा नवा शोध घेत आहेत हे वेगळे !) 'गारंबीच्या बापू'ने श्री. पेंडसे यांचा मार्ग निश्चित झाला. यशाच्या लाटेची उंची लक्षात आली व ते प्रथमश्रेणीचे कादंबरीकार ठरले. 'बापू'ला त्यांनीही एक छोटी प्रस्तावना जोडली आहे. त्यांत 'पेंडसे-मार्गाचे' तत्त्वज्ञान मांडले आहे. "काहीतरी 'टूम' म्हणून हा प्रदेश मी निवडलेला नाही किंबहुना 'निवड' हा शब्दसुद्धा अप्रस्तुत वाटावा इतक्या अहेतुकतेने तो आजवरच्या माझ्या लेखनात आला आहे. चौवीस वर्षांनी तो प्रदेश पुन्हा दिसला. आनंद झाला व वाढत्या वयाने आपल्याला शिष्ट बनविले नाही" याचे त्यांना समाधान झाले. अलि-

कडच्या काळात 'स्थलदूरत्वाने तेथल्या जगाशी समरस होता येत नाही म्हणून' त्यांना खंत वाटते. ह्या कादंबरीचे लेखन एक प्रकारच्या बेहोषीत झाल्याचे ते सांगतात व ह्याच बेहोषीचा किमान प्रत्यय वाचकाला आला तर लेखनाचे सुख पदरात पडेल असे ते लिहितात. 'पड्घवली 'कारांच्या भूमिकेहून ही भूमिका संपूर्णतया वेगळी आहे. अधिक 'साहित्यविषयक' वाटते, कलात्मक वाटते. स्थलवर्णनाबद्दलचे मतहि त्यांनी मांडले आहे व स्थलवर्णनामुळे प्रादेशिक कादंबरीत भर पडलीच तर फारच मर्यादित पडेल असे पेंडसे लिहितात. त्यांच्या भूमिकेची छाननी अवश्य आहे.

स्थलवर्णनांचे प्रादेशिक महत्त्व

स्थलवर्णनांचे गौणस्थान कोणीही मान्य करील. पण बालकवीची कविता, गडकऱ्यांचें 'राजसंन्यास', खांडेकरांचे लघुनिबंध यांच्यामध्ये असलेली स्थलवर्णने च प्रादेशिक कादंबरीतील स्थलवर्णने एकाच गौणपातळीवरची समजायची का ? स्थलवर्णने वास्तव किंवा कल्पनारम्य असतील. ह्या दोन्ही प्रकारच्या स्थलवर्णनांबद्दल असे सरसकट विधान करणे बरे नाही. प्रादेशिक कादंबरीचा दावा असा आहे की, ती सारा प्रदेश वाचकांपुढे उभा करते. म्हणजे त्यातील स्थलवर्णने एकाद्या पात्राइतकी महत्त्वाची वा गौण ठरतील. म्हणून श्री. पेंडसे यांचे मत ग्राह्य नव्हे. स्थलवर्णने केवळ शोभादायक नाहीत. ती त्या परिसरातील जीवनावर परिणाम घडवीत असतात.

वाचकाची बेहोषी

ज्या एका बेहोषीत लेखन केले गेले ती लेखकाची बेहोषी 'बापू' मध्ये स्पष्ट उतरलेली आढळते. 'गारंबीचा बापू' ही एक सुंदर, कलापूर्ण कादंबरी आहे. वाचकाचीही समानता होऊन तोही बेहोष व्हावा, इतकी ही कादंबरी यशस्वी उतरली आहे.

गारंबीची ओळख

पहिल्याच प्रकरणात गारंबीचा परिचय करून दिला आहे. 'पाणकळा'-प्रमाणेच हा प्रकार होय. पाणकळामधील चित्रण काव्यपूर्ण व सरस उतरले; तर ह्या कादंबरीच्या पहिल्या प्रकरणात नेमके हेच टाळले गेले आहे. गारंबीच्या लोकांचा 'खव्येपणा'; त्यांची 'शेराने सोने मोजण्याची' श्रीमंती; ब्राह्मण व

गुरव जमातीतील झगडे; केस राखण्यामागचे व गांवात मोटर आल्याबद्दल 'नवेपणा' चे त्यांचे औत्सुक्य; त्यांचा चिक्कूपणा; श्रीमंतांच्या मुली गांवकऱ्यांना मिळत नसल्याचे दुःख (!); तेथील पाटपाणी; फळांचे वैभव; अंधश्रद्धा; मृत्यूनंतर सर्पांच्या रूपाने जगणारे 'थोरले' हें सारे गारंबीचे दर्शन त्यांनी प्रथमच घडविले आहे. एकाद्या चित्रपटात जसे श्रेयनामावलीबरोबर पार्श्वभूमी म्हणून चित्रपटातील गांवाचे चित्रण येते तसा प्रकार येथे आढळतो. कादंबरीच्या सुरवातीला नाक्यावरच्या प्रवाशाने बापूला हाक मारलेली ऐकू येते. तीच हाक शेवटी जोडून घेतली आहे. मोठ्या चतुराईने आणि सारे कथानक मार्गी घडून गेल्याचे सूचित केले आहे— तरीही आपल्या कादंबऱ्यात तंत्राचा बडेजाव नसतो, असा आजच्या लेखकांचा दावा आहे तो आहेच.

गारंबीतील माणसे व त्यांचे संबंध हळुहळु लेखक सांगतो. दुबळा विठोबा व त्याची बापूवरील निर्भर माया; यशोदेच्या आयुष्यात चमकणारी श्रीमंती व त्या श्रीमंतीचे मूळ; 'झकास भटजी' दिनकर, 'आई, रोजरोज तुझं काय असतं ग बाहेर? असा वरवर भोळसट वाटणारा प्रश्न विचारणारा बापू; आपल्या जन्मामागे काहीं 'असू नये ते आहे' हे जाणवल्याने व्यथित होणारा बापू; गांवामागे भिंतीसारखे उभे असणारे अण्णा, इत्यादि माणसे व त्यांच्या संबंधाच्या गोफाने कथा फेर धरू लागते व पुढेपुढे सपाट बापू, रावजी, अतृप्त राधा, भूतरूपाने येणारा विठोबा हे नवे धागे मिसळून 'गारंबीचा बापू' ही कादंबरी वाचकाला बेहोषीत नेते. शून्यातून बापू कर्तबगारीवर मोठा होतो. राधा त्याची पत्नी होते. त्यांना व त्यांचा बाळ पाहायला त्याची आई येते. प्रथमच येते व कादंबरी संपते.

चिडून का होईना, पण बापू एकदा विठोबाला षंढ म्हणतो. ह्या शब्दामागच्या संकेताची छाया सर्व कादंबरीवर पसरली आहे. ह्या संतापदायक संबंधामागे अण्णा खोत असल्याचें कळायला वेळ लागत नाही. मात्र सर्व कादंबरीभर हा अण्णांचा 'संबंध' अस्पष्ट राखलेला आढळतो. अनैतिक संबंधांच्या ह्या मालिकेत तिसरी येते यमी. पस्तिशीच्या यमीला 'दिवस जातात'. बापूमुळे हे घडले हा त्याच्यावर आळ येतो. यामुळेच तो आयुष्याच्या नव्या कर्तृत्वपूर्ण मार्गाकडे वळतो. रावजीच्या हॉटेलात राधा त्याला भेटते. रावजीच्या मरणापर्यंत त्यांच्या संबंधाच्या केवळ अफवा असतात. नंतर खरे संबंध जडतात. त्यांना पुढे लेखकाने रम्योदात्त वळण दिले आहे. यमूवरील प्रसंगालाहि अण्णा खोतच कारण नसेल ना, हा चौथा (केवळ संशय!) स्त्रीपुरुष संबंध. अन्नाला महाग झालेली येशी पुढेपुढे भटाला खेटून उभी राहाते ही केवळ छायाच! तिचा उपभोग घेऊन तिला दूर ढकलणारांची नामावली ती दिनकरला सांगते— हे सारे चित्र कलात्मक असले तरी यात

'शिष्ट नः वर्नाविल्याचा ' आनंद कसा प्राप्त होतो ते समजणे कठीण ! आमच्या ग्रामीण जीवनात ही लैंगिक बंधने शहरातल्याहूनही शिथिल व्हावीत याचे आश्चर्य वाटते. हे सारे चित्रित करतांना कोठेही लेखकाने सामान्य माणसाच्या लैंगिक कल्पनाना चारा पुरवलेला नाही म्हणून हे सारे वाचवते. एवढेच नव्हे तर मानवी जीवनातले हे विचित्र व्यवहार वाचक उचंबळून, स्तब्ध राहून, व्यथित होऊन वाचतो.

बापूची प्रेमळ मावशी, आजारीपणात जिवापाड मेहेनत करणारा विठोबा, राधा व बापू यांचे दिनकरशी असलेले जिव्हाळ्याचे संबंध ह्यांमुळे कथेतील भावनात्मकता साधली आहे. ज्या भावनात कोणताही स्त्री-पुरुषविषयक रंग नाही अशा या भावना होत.

या कादंबरीत भावनांचा संघर्ष अखंड चालतो. बापूला अण्णा नोकर म्हणताच तो बिथरतो; त्यांच्या अप्रामाणिक, अनैतिक जीवनाचा त्याला राग येतो. ह्या दोघांचा संघर्ष शेवटपर्यंत जागृत राहातो. त्याला गावातून उठवायची अण्णांची कोशीस व घरी आल्यावर आईचे थेर चाललेले. कोंडलेले धरण फुटावे तसा बापू त्यानंतर फुटतो. तो अफाट होतो. अनावर होतो. गुरुवाकडची भाकरी खाऊन धर्मावर प्रहार करतो, दुकान यशस्वी करून दुकानदारावर प्रहार करतो, आपले व राधेचे संबंध मुळात नसताना आळ आल्यानंतर भटजीशिवाय तो लग्नही लावून त्या संबंधाला कायदेशीरपणा आणतो, त्यायोगे सांकेतिक नीतीवर प्रहार, करतो—आणि ही सारी भावनिक झुंज देतानाच त्यात न गुरफटलेले त्याचे शुद्ध प्रेमळ मन व जन यांचा संघर्षही मोठा कलात्मक रंगविला आहे.

काही अविस्मरणीय प्रसंग

ह्या कादंबरीचे यश प्रसंगाची निर्मिति व त्याचे बहारदार संवाहन यांनी द्विगुणित न झाले तरच नवल. बापूने विठोबाचा पाहिलेला मृत्यु व पुरातून जाताना सुरमाडाखाली मेलेला विठोबा बापूप्रमाणेच सर्वांच्या कायम स्मरणात राहील. विठोबा कुजला होता ते दृश्य पाहून बापू किंचाळतो. नंतर केव्हा केव्हा भुताच्या रूपाने तो बापूला भेटतो. हा प्रसंग लिहिताना लेखकावर 'हॅम्लेट'ची छाया स्पष्ट पडलेली दिसते. (हॅम्लेटप्रमाणे बापूलाही त्याचा पिता आईला दुखवू नको असेच सांगतो व बापू ते पाळतो !) राधा व बापू जेव्हा व्याघ्रेश्वराकडे जातात तेव्हाचा अस्पष्ट, मनोदर्शक प्रेमप्रसंग मनोज्ञ आहे. ह्या भावुकतेने बेभान न होता दोघेही जी दूर राहातात तो संयम त्या दोन व्यक्तींच्या चित्रणाला सौंदर्य देतो. 'दिवस गेलेली राधा' गुपित सांगते तेव्हाचा वातावरण भरून टाकणारा आनंद आणि अपेक्षारहित होऊन आलेल्या यशोदेच्या पायावर डोके टेकणारी

बापूची भावनाप्रधानता; त्याला स्पर्श करून वर उठवणाऱ्या यशोदेच्या दृष्टीतले प्रेम व कारुण्य ह्या साऱ्या भावनांना योग्य उठाव देणारे अनेक प्रसंग येथे आढळतात.

बापूचे संपन्न व्यक्तिमत्त्व

लेखकाने बापूला गारंबीचा म्हटले आहे. त्याच्या आयुष्यात गारंबीने सुखदुःख, शोक-आनंद, उद्वेग व शौर्य या सर्व जोड्या आणल्या. पण बापूने जे आपले व्यक्तिमत्त्व संपन्न केले ती संपन्नता गारंबीत फारशी आढळतच नाही. बापूच्या आकृतिशून्य व्यक्तिमत्त्वात पहिला रंग मिसळतो अपमानाचा. जन्म-रहस्याच्या संशयाची भर पडून तो ताठर बनत जातो. जे आपण केले नाही तेच नेमके केल्याचा आरोप वारंवार आल्याने स्वभावात चीड शिरते. पित्यासंबंधी (!)–म्हणजे विठोबाबद्दल अपार प्रेम, मावशीवरील माया, आई-वरील अश्रद्धा यांनी त्याच्या स्वभावाला उभेआडवे छेद जाऊ लागतात. तो पुष्कळ काळपर्यंत ' पाप ' करीत नाही. (तसे पाहिले तर तो कधीच पाप करीत नाही.) पण त्याबद्दलचे आळ आल्याने त्याला नव्यानव्या ईर्षा निर्माण होतात. दिनकर भित्रा आहे हे जाणून तो त्याला नसते दिव्य करायला लावीत नाही व आपले मित्रप्रेम वाढवितो. ऐश्वर्य त्याला धुंदी आणते. पण त्यात त्याने केलेली माणसांची पारख अचूक आहे. प्रत्येक माणसाची त्याने ' किंमत ' ठरविली आहे. सरपंच होण्यात त्याला विशेष रस नाही. पण तो योगी नाही. दुर्दैवी पूर्वायुष्यावर सूड उगवण्यासाठी त्याला सरपंच व्हायचे आहे. राधेशी त्याची पहिली जवळीक व नंतर प्रणयाचे व पुढे पुढे पतिपत्नींच्या उदात्त संबंधांचे आलेले स्वरूप पाहिले की, बापूविषयी आदरभाव दुणावतो. अफाट कर्तबगारी-बरोबर निवृत्त मन, निर्भयपणाबरोबर मावशीजवळ वागण्याची शालीनता; राधेशी असलेल्या हळुवार बापूचा अण्णाशी असलेला तेढा; त्याची जीवन-मूल्यावर असलेली निष्ठा व अखेर आईला दिलेला आसरा या साऱ्यांमुळे बापूचे व्यक्तिमत्त्व संपन्न बनलेले आढळते.

राधा—

बापू जितका गारंबीचा तितकाच राधेचाही. राधा व यशोदा ह्या सून-सासवांच्या आयुष्यात सारखेपणा पुष्कळ आहे. विठोबाला षंढ म्हटले आहे. रावजी वृद्धत्वामुळे जवळजवळ त्याच अवस्थेतला. यशोदेचे विठोबाशी झालेले लग्न जमवून आणलेले सक्तीचे, तसेच राधेचे रावजीशी जमविलेले लग्न होते. पण

या दोघांच्या जीवनातला फरक लक्षात आल्यावर लेखकाच्या कलेतील सौंदर्य अधिक जाणवते. यशोदा क्रमाक्रमाने पतिता होत जाते व राधा क्रमाक्रमाने 'सति'त्वाकडे झुकते. ती उदात्त बनत जाते. मूळ राधेचे कृष्णाशी नाते जसे नीतिबाह्य, तसेच या राधेचे बापूशी नाते प्रथम नीतिबाह्य. राधेच्या नवऱ्याने तिला दुकानावर बसविली व तिचे जीवन बदलले. त्रस्त, विषण्ण व्यथित बापूचे ती आश्रयस्थान बनली. तिने त्याला शांत व केव्हाकेव्हा संयही केले आहे. ती प्रेम व्यक्त करते. पण नीतीची सीमारेषा विसरत नाही. बापूच्या बेबंद आयुष्याला तीच वळण लावते. ती त्याची होते तेव्हा तिच्या सुजाण मनाची कल्पना येते. प्रेम असूनही लग्न करू नये असे सांगते. पण बापूच्या आवेगात ती वश होते. पण त्यानंतर तिच्या मनोवृत्तीत पालट होतो. ती विचारशील बनते. आपल्या मुलाच्या समाजातील स्थानाची जाणीव होऊन ती अस्वस्थ होते. तिच्या उदारपणाचे कौतुक वाटते, तिच्या यशोदेशी वागण्यामुळे. राधेमुळे बापूचे जीवनचित्र संपूर्ण वाटते. इतकी ती प्रभावी आहे.

कादंबरीची भाषा

'चकोटी करणारे ब्राह्मण,' माजघरांतला 'हडपा,' बापूला आवडणारी 'ताकतई,' 'अगो मावशी' ही हाक, मोडलेला 'साकव,' 'कोडतांत' जाणारे गुरव, 'टैम्साफिंडिया' पाहाणारे लोक असल्या शब्दप्रयोगांनी प्रादेशिकतेचे खास भाषिक 'शिक्कामोर्तब' होते. 'साल्या,' 'रांडेच्या' असल्या शिव्यांच्या खैरातीबरोबर, 'ढुंगण धुवायला सांगितलं तर धुवावं, लोंबतय् काय पुढं विचारू नये' असल्या ग्राम्यतेच्या सहज लकबीही व्यक्त झाल्या आहेत.

भाषा एकंदरीत आशय समर्थपणे व्यक्त करू शकते खरी. परंतु भाषेला सहजता वा औचित्य साधलेले नाही. श्री. पेंडसे 'हत्या'पासून पुढे भाषेत खूपच सुधारताना दिसतात. या कादंबरीत–त्यांना विशेष महत्त्व वाटत नसल्याने (?) वर्णने कमी. एकंदरीतच भाषा सौंदर्यरहीत रोखठोक आढळते. संवादातील अर्थवाहकता, सहजता विशेष परिणाम करते. परंतु तेही सर्व संवाद नव्हेत. त्यांचे संवाद पुष्कळदा नाटकी वाटतात. प्रादेशिकतेशी विसंगत असे नागरी शब्द ते वापरून जातात. 'शिव्याखाऊ प्रश्न,' 'जाहिरातबाजीचा प्रकार' वगैरे शब्दसमूह प्रादेशिकतेला सुटाबुटांतल्या साहेबाचे रूप प्राप्त करून देतात. पेंडसे यांची भाषा सुधारते आहे. परंतु 'कलंदर'मध्येही केव्हा केव्हा भावानुरूप तर केव्हा केव्हा भावविरोधी भाषाच आढळते. अनाठायी संस्कृतपासून रांगड्या

देशीपर्यंतच्या सर्व तऱ्हा कादंबरीत आढळतात. ज्या अर्थी अजूनही तो दोष दूर होत नाही त्या अर्थी हा त्यांच्या लेखनातला अविभाज्य घटकच म्हणावा लागतो.

गारंबीच्या दक्षिणेस

दिघे, दांडेकर व पेंडसे यांनी उत्तर कोंकण व (देश) साहित्यात अमर केला. त्या मानाने राजापूर, सावंतवाडी मालवण, वगैरे दक्षिण कोकणाला फारसे स्थान नाहीच. जुन्या काळात सावरकरांसारख्या महाराष्ट्रभाटाला ' गोमांतक ' लिहावेसे वाटले. गोमांतकाला त्या मानाने नाट्य, काव्यात स्थान मिळाले. कादंबरीजगातही नायकिणी, कलावंतिणी (व कलावंतही) गोमांतकाशी निबद्ध आढळत. गेल्या काही वर्षांत गोमांतकाबद्दल जागृती वाढली. चंद्रकान्त काकोडकरांसारखा लेखक काही वेगळे जीवन दाखवीत असला तरी लक्ष्मणराय सरदेसाई वगैरेंच्या लेखनातला गोमांतक मद्य-मैथुनाच्या चित्रांनीच आजवर रंगला आहे. या दोनहि टोकांहून भिन्न असा गोमांतक आढळतो बोरकर यांच्या 'भावीण' या कादंबरीत. जमिनी बळकावणारे भट, पाटाचे पाणी तोडणारे गुरव, अनौरस संततीबद्दल तीव्र प्रतिक्रिया असणारे जानपद यांच्याहून वेगळे जग ' भाविणी'त दिसते. ब्रिटिशांहून वेगळ्या निर्दय व स्वधर्मप्रसारक राज्यकर्त्यांच्या टाचेखाली हे जीवन खुरटे फुलले आहे.

आज ह्या प्रजेचा आवाज जरा जोराने ऐकू येतो. गेल्या काही वर्षांत गोव्याचे ' राजकारण ' झाले ! त्या राजकारणाने कोकणीचा वेगळा टापू कल्पनेत तयार केला. त्यांची भाषा वेगळी असावी. कोकणी ही वेगळी स्वतंत्र समर्थ भाषा आहे असा आत्मविश्वास मुत्सद्दी निर्माण करीत आहेत. ह्या राजकारणाचे पर्यवसान नक्की काय होईल हे सांगणे अवघड. पण आजतागायत या गोमांतकाने महाराष्ट्रात कलेचे नंदनवन फुलवले आहे हे निश्चित. म्हणून सामान्य मराठी माणसाला गोवे, गोवेकर व गोवेकराची मातृभाषा कोकणीबोली ही सारी आपल्यापैकीच वाटतात. आज ही भावना आहे. ' भावीण ' जेथून आली तो महाराष्ट्रच आहे. याच कल्पनेने ' प्रादेशिक'तेत ' भाविणी'चा अंतर्भाव केला आहे.

भावीण

बा. भ. बोरकरांच्या सर्वच साहित्यात हळुवारपणा, भावविवशता, ऐंद्रीय संवेदना (व काव्यापुरती गेयता) हे गुण आहेत. भावीण ही अशीच ह्या

गुणांनी भरलेली आहे. तिचा प्रमुख व पहिला संस्कार प्रादेशिक होतो; म्हणून तिला प्रादेशिक विभागात अंतर्भूत केली तरी तिच्या अंगी इतरही गुणराशी आहेत. 'भावीण' ही संकेताने जात ठरते. स्त्री-पुरुषसंबंधाची परिणती विवाहात व्हावी हे सरळ होय. न झाली तर एरव्हीच्या समाजात त्या स्त्रीची हीनदीन अवस्था होते. 'भावीण' ह्या जमातीत असे होत नाही. भाविणीतही काही आदर्श असतात. ह्या कादंबरीत 'शेवंती'चे आदर्श आत्मबलिदान जाणवते व तिच्याहून समाजात थोर गणलेल्यांचे स्वार्थ व नैतिक अधःपतन आढळते. शेवंतीच्या 'आत्मबलिदाना'चे हे चित्र अतिकरुण, स्वप्नाळू, काव्यमय व म्हणून हृदयस्पर्शी उतरले आहे.

'भाविणी'ची कथा

तीन कुटुंबे व आणखी काही व्यक्ती यांच्यातील संयोग-वियोगाची ही कथा होय. विसूबाबा, त्यांच्या दोन मुली—कमली व रंजना; पैकी कमलीचे लग्न केशवाशी झालेले व रंजनेचे हृषिकेशशी ठरलेले हे एक कुटुंब; हृषि हा रमाक्का व खळूनाथांचा मुलगा; तसेच विसू व रमाक्का ही बहीणभावंडे आहेत. अशा तऱ्हेनेही ही कुटुंबे जोडली आहेत. फुलवंती नावाची प्रौढ भावीण, तिची शेवंती ही तरुण मुलगी; चित्रकार अंताशेठ व गोव्याचा एक अधिकारी फ्रेड एवढ्या इतर व्यक्तींशी मिळून 'भावीण' कादंबरीचा व्यक्तिफलक व त्यांची नातीगोती स्पष्ट होतात.

पोर्च्युगालमधून शिकून परत आलेल्या हृषीला ओलेती रंजना दिसते. अतिरेकी मनाने तिची इच्छा लक्षात न घेता तो तिच्या गालाची, ओठाची, डोळ्याची चुंबने घेतो. तिला ते आवडत नाही. अमर्यादशील वाटते. तिने प्रणयाचा प्रतिसाद न दिल्याने हृषीला कुठेतरी मनात खटकते. तो घरातून बाहेर पडतो. त्याला देवीच्या पालखीत शेवंती दिसते. तिचा पाय मुरगळतो. ती बरी होते मात्र. तिला पाहून हा वेडा होतो. त्याला स्त्रीसुख मिळाले तरच तो बरा होईल असे डॉक्टर सांगतात. रंजनेला पाठवायला कोणी तयार नसते; कारण स्त्रीसुखाने तो बरा होईलच अशी खात्री नसते. यामुळे केशव शेवंतीला ते कार्य करायला सांगतो. विवाहित केशवावरच शेवंती अनुरक्त आहे म्हणून प्रियकराची

आज्ञा म्हणून हृषीला स्त्रीसुख देण्यासाठी जाते. केशव ध्येयवादी आहे. शेवंती त्या ध्येयवादाकडे ओढली जाते व हृषीसमवेत राहते. हृषी बरा होतो. पण त्याचे शेवंतीवरच प्रेम जडते. भाविणीच्या मुलीला सहधर्मचारिणी म्हणून मानायला वडील तयार नाहीत. येथे प्रवृत्तींचा संघर्ष जाणवतो. कुलाचाराविरुद्ध वागण्याने हृषि समाजाचा रोष (बहिष्कार) ओढवून घेणार असे वाटू लागते. या वेळी देवाला गाऱ्हाणे घालायला रमाक्का व रंजना देवळात जातात. तेथे शेवंती भेटते. त्या भेटीत एक रहस्य उलगडते. रंजना व शेवंती बहिणी होत. माता दोन परंतु पिता एकच. हे रहस्य उलगडताच मोठ्या बहिणीच्या सुखासाठी शेवंती आत्मत्याग करते. जातीने भावीण असलेल्या स्त्रीने आत्म-बलिदान करून एका पर (!) पुरुषाशी शय्या करून पतिव्रतेहून श्रेष्ठ पातिव्रत्य दर्शविले.

हृदयंगम भावनादर्शन

हृषीला वेड लागते. त्याचे कारण कादंबरीच्या अखेरीस लक्षात येते. रंजनेची आकृती व शेवंतीची आकृती यात सारखेपणा आहे. ओलेत्या रंजनेच्या निष्क्रीय व प्रतिसाद न देण्याचे वाचकाला प्रारंभीं फारसे वाटत नाही. तारुण्याचा उन्माद व भाबुकता यांनीच हे कर्म घडविल्यासारखे व त्याला वेड लावल्यासारखे वाटते. ते तिथेच संपेल असे वाटते. तसे होत नाही. त्याचे वेड मानखंडणेचे आहे व शेवंतीचा सारखेपणाच त्याला यात्रेत खरोखरी वेडा करतो. ती भाविणीच्या धर्मानुसार शरीरदानासाठी जाते व त्याचे संगोपन करू पाहाते. प्रेमाचे नाटक करते. तिचे प्रेम केशवावर आहे. परंतु हृषी व ती अशी दोघेहि उत्कट प्रेमी होतात. याच वेळी तिच्या आयुष्यात खऱ्या भावनेवर ताण पडतो. तीन पुरुष तिच्या आयुष्यात येतात. फेड तिचा उपभोग घेतो परंतु तिची अनिच्छा आढळताच दिलगीर होतो. केशवावर तिचे प्रेम आहे, तेथे ती यशस्वी होत नाही. आणि शरीरामागोमाग प्रेम निर्माण करणारा हृषी त्याचे आयुष्य रंजनेशी नियोजित आहे हे तिला-कळते. शेवंतीचे भावदर्शन वाचकाला चटका लावते.

शेवंतीच्या मनात ‘ बामणपणा ’ निर्माण झाला, हेच तिच्या दुःखाचे कारण. तिची आई व ती ही दोन भिन्न जगे आहेत. पुरुष हा भोगीच राहाणार, भोग देऊ करणाऱ्या स्त्रीला तो विसरेल, भावना विसरेल, धर्माच्या नावाखाली तिला एकटी सोडील हे फुलवंतीचे अनुभवाचे सांगणे. ते शेवंतीला

पटत नाही. शरीर व पैसा ह्याच्या किंमतीने जगाची किंमत ठरविणारी आई तिला तेवढ्यापुरती आवडत नाही. कापुराच्या वांतीसारखे जळून जाण्यासाठी तिने तयार केलेले मन सुसंस्कृत (बामणी) बनले आहे. त्याग, भोग, प्रेम या साऱ्यातून तिचे जीवन जाते. शेवंतीचे भावचित्र ह्याहीमुळे विलोभनीय वाटते.

ही कादंबरी ज्या जीवनाची त्या भाविणीच्या जीवनात शृंगाराला उत्तान स्वरूप प्राप्त झाले तरी नवल वाटले नसते. ओलेत्या रंजनेची चुंबने, फ्रेड व ऋषी यांच्याशी शरीरसंबंध, रंजनेची सौष्ठवपूर्ण शब्दचित्रे, फुलवंतीचा लज्जाहीन मनोवृत्तीचा नमुना एवढे सारे 'स्फोटक' द्रव्य असताही भाविणीच्या लेखकाचा लक्ष्मणराव सरदेसाई झाला नाही! प्रत्येक शारीरिकतेला त्यांनी अचूक मानसिकतेत गुरफटवून टाकले आहे. फ्रेडच्या सहवासात 'शरीरधर्माप्रमाणे सर्व क्रिया होऊन गेल्या' असे सांगून लक्ष वेधवले आहे तिच्या असहाय्यतेकडे व फ्रेडच्या औदार्याकडे. समुत्सुक ऋषी रंजनेची विविध चुंबने घेतो; पण त्यावर ती म्हणते, 'मी माझ्या देवाची अशी कल्पना केली नव्हती'. एकच वाक्य आहे. पण तिच्या अपेक्षाभंगाचे संपूर्ण चित्र त्यातून उमटते. भोगप्रिया शेवंती ऋषीकडे 'वात्सल्याने' पाहते. (एकदाच फक्त ती त्याचे भावपूर्ण चुंबन घेते.) शृंगाराच्या पुढच्याच क्षणी अशा भावनांचे केलेले मिश्रण मनोहारी होते.

शेवंतीचे केशवावरचे प्रेम पुष्कळसे अबोल, अमूर्तच राहिले. त्याच्याही मनात खोलखोल कुठेतरी तिला स्थान आहे. त्याचे प्रीतिजीवन सुखाचे आहे. तो ध्येयवादी आहे. त्या ध्येयवादात प्रणयाचा शिरकावच होत नाही. तरीही शेवंतीच्या जीवनाला तो वळण लावतो. शेवंती आपले और्ध्वदैहिक केशवने दिलेल्या दोन रुपयांनी करा असे सांगते. ते ऐकून केशव व्यथित होतो. तिला तो देवतेची कांचोळी मानतो. येथेही वाचक शेवंती-केशवाच्या अमूर्त प्रेमभावाने भारून जातो.

यातील प्रादेशिकतेचे स्वरूप

प्रादेशिकता प्रथम जाणवते भाषेमुळे. वाफोर, काचोळी, पेणे करणे, घडावले, रायस, महाजनांची आज्ञा, घाडी लोंलावणे, बोलेती इत्यादि शब्दप्रयोग भाषेतील वेगळेपण स्पष्ट करतात. कौल लावणे, मँडोलिनच्या सुरांवर गाणी म्हणणे, असल्या कृतींनी वेगळ्या जीवनाची चाहूल लागते. फ्रेडच्या अनुषंगाने ख्रिश्चन-हिंदु संमिश्रतेचीही जाणीव होते. गोमांतकातील निसर्ग इतर महाराष्ट्रीयांना वेगळा वाटला तरी दक्षिण कोकणच्या माणसाला वेगळा वाटत नाही. सांवतवाडी,

आंबोली, वेंगुर्ले वगैरेहून वेगळे व चित्ताकर्षक असे चित्र गोमांतकाचे नाही. बोरकरांच्या ललितरम्य शैलीमुळे ते गोवेंचित्रण रम्य झाले आहे एवढेच.

ह्या कादंबरीच्या प्रादेशिकतेचा गाभा दोन मोठया तत्त्वांशी निगडित झाला आहे. डॉक्टरने औषध अथवा दुकानदाराने वस्तू द्यावी, इतक्या सहजपणे शेवंती हृषीला शरीरसुख देते. हे जीवनाचे तत्त्व वेगळे आहे. तिच्या कृत्याबद्दल विशेष वादविवाद-चर्चाहि होत नाहीत. कोणी संतापत नाही, वैतागून जात नाही; एखाद्या पुरुषाने एकाद्या स्त्रीला 'ठेवली' ह्या कल्पनेने हा समाज सभ्यासभ्याचे सव्यापसव्य करीत नाही. उतार वयातला अंताशेठ व फुलवंती ही दोघेहि प्रत्यक्षात संबंध नसताना ते आहेत अशा अफवेला खतपाणी घालतात; फ्रेडची पत्रें व पैसे शेवंती परत करते, हे फुलवंतीला आवडत नाही. तारुण्यवयसाकाळीं शक्य तेवढे सुख उपभोगावे व वृद्धपणाची तरतूद करावी, हे तिचे तत्त्वज्ञान आहे; 'बामणाचे रक्त तुला व मला छळीत असल्याची' तिची तक्रार आहे. हे सारे जीवन महाराष्ट्राच्या जीवनाहून वेगळे आहे. असल्या चमत्कारिक तत्त्वज्ञानाचें अस्तित्व अन्य महाराष्ट्रांत नाही. हीच ह्यातल्या प्रादेशिकतेची 'पृथगात्मता' ठरते.

प्रादेशिकतेशी एका अर्थाने विरोधी अशा एका तत्त्वज्ञानाचा लेखकाने केलेला उघड पुरस्कार हे दुसरे वादग्रस्त तत्त्व होय. कोकणी ही भाषा आहे, हे स्पष्टपणे त्यांनी मांडले आहे. गोमांतकाशी निगडित असलेल्या सोहिरोबा अंबिये याच्या काव्याचा लेखकाने मार्मिक उपयोग करून घेतला आहे. (सोहिरोबाचे कोकणीसंबधीं मत काय होते?) कोकणीचा उघड पुरस्कार एका मराठी कादंबरीतून झाला आहे. केला गेला आहे. कोकणी ही कानडी, गुजराथीप्रमाणे वेगळी भाषा कल्पिली तर गोमांतकाच्या साहित्याचा, जीवनाचा मराठीने या संदर्भात विचार करण्याची आवश्यकताच उरत नाही. ते लोक, तो समाज, त्यांची जीवनवृत्ती ह्यांच्याकडे पाहाण्याची दृष्टीच ह्या संदर्भात बदलते. बोरकर मराठीचे शत्रू असते तर त्यांच्याकडे दुर्लक्ष करून मनुष्य पुढे गेला असता. पण मराठीवरचे त्यांचे प्रभुत्व व प्रेम लक्षात घेऊन त्यांच्या पुरस्काराकडे पाहिले पाहिजे. ज्या तात्त्विक बैठकीवरून ते (कादंबरीत) शाळेच्या जगात कोकणीचा पुरस्कार करीत आहेत ते तत्त्व सर्वमान्य आहे. 'मातृभाषेतून शिक्षण दिले तर चटकत समजते.' एवढाच दृष्टिकोण असला तर हा पुरस्कार समर्थनीयही ठरेल. अडचण आहे ती येथेच. 'चित्पावनी,' 'बाणकोटी,' 'कुडाळदेशकरी,' 'अहिराणी' या सर्वांना हे तत्त्व लावायची बोरकरांची तयारी हवी. तशी असली तर अनागोंदीला आमंत्रणच दिल्यासारखे होईल!

शिवाय हे कोकणीचे ठिगळ लावतांना बोरकरांनी आपल्या कलेला हिणकस बनविले आहे. कोकणीचा हा सारा प्रकार घडतो शाळेत. त्या कादंबरीतील मूळ उत्कट घटनांशी हा भाषाभिमानाचा उत्कटपणा जुळून गेला नाही हे धाईट होय.

कल्पनारम्यतेचे आगळेच आकर्षण

ह्या कादंबरीभर सौंदर्यपूर्ण कल्पनांचा जणू सडाच पडलेला आढळतो. कुसुमाग्रजांप्रमाणे बोरकरांच्या गद्यातही काव्याचे लालित्य व सौंदर्य सापडते. कल्पनापूरित लेखन आढळते. 'खाडीचे यौवन लाटांलाटांतून फुटत होते.' 'फुलवती चांदण्याने जखमी झाली' 'माडांच्या झुलत्या झांवळ्यामुळे चांदणे पाण्यासारखे हेलावत होते.' असल्या मोहक प्रतिमासृष्टीने कादंबरी भरून राहिली आहे.

कलंकशोभा

ह्या कल्पनांना सहाय्य करणारी भाषा प्रादेशिक असायला हवी होती. तशी ती राहात नाही. संवाद व निवेदन यांसंबंधी विशिष्ट धोरण न पाळल्यामुळे कृत्रिम रंगांनी पाने भरून जातात. भलत्या जागी संस्कृतनिष्ठ शब्दयोजना, निवेदनशैलीतील तटस्थता, अंताशेट ह्या गंमतीदार व्यक्तिचित्राला लोंबकळत ठेवणे, व शुष्क तात्त्विक चर्चा हे सारे वाङ्मयीन कलंकच होत. मात्र कादंबरी प्रमेय व भाववृत्ती यांनी इतकी आकर्षक बनली आहे की, त्याच्यात हे कलंक विरून जातात. एका जीवनातील अलवार अनुभवाचे बोरकरांनी रेखाटलेले हे मृदुमधुर चित्र होय हीच भावना वाचकाची अखेर होते.

मृदु 'भाविणी'कडून टणक 'बनगरवाडी'कडे वाटचाल

प्रादेशिक कादंबरीचा मानदंड ठरावा अशी ही लघुकादंबरी १९५५ मध्ये प्रसिद्ध झाली. आज ह्या कादंबरीची भाषांतरे होत आहेत. एक प्रकारे तिला 'राष्ट्रीय' मौलिक ग्रंथाचे स्थान मिळाले. गौरव व पारितोषिक ही दोन्हीही या ओसाड 'बनगरवाडी'ला लाभली. कोकणातल्या नारळीपोफळीचे, समुद्राचे, निसर्गाचे वैभव या बनगरवाडीत नाही. बनगरवाडी पावसाभावी ओसाड पडली आहे. भरपूर पावसाने निसर्गसमृद्ध झालेल्या कोकणाहून ती सर्वस्वी वेगळीच

पडते. संगीत, नृत्य, नाट्य या कलांचे बनगरवाडीशी फारसे नाते नाही नाजुकपणा, लयबद्धता, स्त्रीसौंदर्य या बनगरांच्या, म्हणजे धनगरांच्या वाडीत कुठले आढळायला ? येथे गंध आहे तो कुबट दुर्गंधाने उग्र बनलेल्या धनगरांचा ! ' शेरडें नी कोंकरे ' यांच्या मलमूत्रानी भरलेली घरे, दार उघडताच आढळतात. म्हणूनच सौंदर्य, शृंगार, संभोग, त्याग ह्यांनी भारलेल्या भाविणीकडून बनगरवाडीकडे होणारी ही वाटचाल वाचकाला वेगळ्याच कलाविश्वात घेऊन जाते.

' बनगरवाडी 'ने दिलेला एक वळसा

विषयासारखेच ह्या कादंबरिकेचे लेखनही नमुनेदार आहे. मर्ढेकरांचा ' रात्रीचा दिवस ' व दांडेकरांचा ' माचीवरचा बुधा ' सोडल्यास इतक्या तोकड्या कथेची दुसरी कादंबरी नाही. ' आरंभ निरगांठ उकल ' पद्धतीच्या कादंबरीचे सारे तंत्र पार ढासळून पडले. ' माचीवरचा बुधा ' ही एका आजारी माणसाला आणायला गेलेल्या माणसाची कथा आहे. आपल्या प्रयत्नात अयशस्वी होऊन तो परततो व गावातला आजारी बुधा मरतो एवढेच सारे कथानक. बनगरवाडीलाही फारसे कथानक नाही.

> राजाराम विठ्ठल सौंदणीकर हा प्राथमिक शिक्षक बदली झाल्याने गावात येतो. ' मुले नसलेल्या ' एका शाळेचा चार्ज घेतो. गावच्या धनगरांबरोबर राहून त्याच्या पोरांना ' गमभन ' शिकवायचा यत्न करतो. एका मोसमात पाऊस न पडल्याने बनगरवाडी निर्मनुष्य होते. त्या ओसाड गावातून बदली झाल्याने तेथून तो निघून जातो. बनगरवाडीची ही कथा. एवढीच. या कथेचा आविष्कार नवीन व रुचिर झाला आहे.

' मास्तर 'चे अमास्तरी जीवन

मराठीत मास्तरचे चित्र विविध तऱ्हांनी आजवर उतरले आहे. खांडेकरांच्या ' अश्रू 'तील शंकर परिस्थितीशी झुंज देऊन जीवनमूल्ये जतन करू पाहाणारा आहे. रोमॅन्टिक शिक्षकही कमी नाहीत. शब्दांचे वा स्वरांचे इंद्रजाल पसरून मुलींना नादी लावणारे शिक्षकहि साहित्यात आढळतात. ह्या मास्तरांपैकी काही ना नेहमी कविता शिकवायच्या असतात ! अशा भावपूर्ण कवितांच्या ओघात षोडशींना विद्ध करण्याचा त्यांचा शिरस्ता असतो ! मुलींचे बाप अथवा ज्यांच्याकडे तो लक्ष देत नाही अशा निबर मास्तरणी त्याच्या आयुष्यात संघर्ष आणतात. हे सारे मास्तर वेगळे ! हा मास्तर वेगळा. त्यालाहि एकदोनदा ' अंजी '

भेटते. एवढेंच नव्हे तर कापड पुढे टाकून 'चोळी' शिवून आणण्याची मादक ऑर्डरही सोडते! (त्यामुळे गावात थोडा गैरसमज होतो.) हे मास्तरचे एक काम. शिकविणे ही एक 'गौण' गोष्ट सोडली तर बाकी छपन्न गोष्टी तो करतो! तो गावात येतो तेव्हा एका गावकऱ्याला 'अंडीवाला' आल्याचे वाटते. दुसऱ्या एका गावकऱ्याने त्याला जुने रुपये बदलून नवे करून आणायची कामगिरी दिली. कुणी त्याला पोष्टात पत्रे टाकायला सांगतो; केव्हा केव्हा नवराबायकोची भांडणे सोडवायचे काम त्यालाच करायला लागते; मेंढराच्या चोरीच्या तक्रारी ऐकायच्या; कुणाला बैल बघून द्यायचे; तालीमखाना बांधायचा; नवऱ्याने दुसरे लग्न करू नये म्हणून पहिल्या बायकोच्या वतीने गळ घालायची;– याव्यतिरिक्त वेळात तो पोरांस शिकवायचाही! त्या बाबतीत 'दादू'ची इच्छा प्रमाण. त्याने मास्तराला दम भरला होता– 'पोरं साळत आली तर त्येस्नी शिकव. गावाला शिकवायच्या भानगडीत पडू नकस.' दम भरलेला असूनही मास्तर त्या जीवनात समरस होतो. रामोशी गावावर हल्ला करतात तेव्हा गावकऱ्यांच्या वतीने पुढे जातो. सारी बनगरवाडी त्याच्यामागे येते. शेवटी तो बदलीमुळे व उध्वस्तीमुळे गाव सोडतो. तेव्हा त्याला गावाचा विरह असह्य होतो व आपल्यालाहि तो स्वतःच चटका लावून जातो.

मास्तर म्हणजे वहीच आहे ती!

जीवनशिक्षणमंदिराचे प्रमाणपत्र त्याने मिळविले हो की नाही न कळे तो केवळ लोअरप्रायमरी शिक्षक आहे. तरी त्याची दृष्टी शोधक आहे. आपली कर्मभू धनगरांची आहे हे ओळखायला त्याला अवकाश लागत नाही. पाणी आणणाऱ्या काळ्याभोर पोरीच्या पायांवरचे पांढरेधोट फरकाटेहि त्याला चटकन दिसतात. रिकामटेकडे धनगर शेरडाच्या पायाला घुंगरू बांधून नाचवतात व अशातऱ्हेने वेळ घालवितात हे त्याने ओळखले आहे. लाव्हा व कबूतर मारून ते धनगर शिकार करतात, अफाट मेंढवाड्यातल्या मेंढरांच्या माद्यांशी त्यांची पोरे जुळवतात. त्यांची चालणारी उपजतबुद्धि, पावसाळ्याच्या आरंभीचे कृमिविश्व सारे सारे त्याने बिनचूक मनात ठेवले आहे. पेरणीच्या वेळी बायकोला नांगराला जुंपून घरी त्याच बायकोला प्रेमाने, ममतेने 'तुडवीत' बसलेला शेकू; (तोहि स्वतः भिंतीचा आधार घेऊन उभा आहे–) आईला मोठेपणी न ओळखणारी मेंढ्यांची पोरे; लोकांच्या डोळ्यांतून ओसंडणारी भूक; साऱ्यांचे मार्मिक अवलोकन करणारी मास्तर ही एक वहीच आहे. ह्यातील प्रत्येक घटना, अवलोकन वा विचार वाचकाचा कादंबरीविषयक संकेत उधळून लावतो. एका आजवर स्पर्श न झालेला नवेपणाच्या जीवनाचा साक्षात्कार वाचकाला होतो.

कादंबरीतील भावविश्व

ह्या मेंढपाळांचे विश्व गबाळे, गलिच्छ, नागरसंस्कृतीचा स्पर्श न झालेले आहे. ' प्रथम धनगर व नंतर फावल्या वेळात विद्यार्थी ' ह्या तत्त्वानुसार मोठे धनगर मुलांच्या शिक्षणाकडे पाहातात. (–तेही त्यांना तत्त्व कळत नाही, व्यवहार समजतो !) शिक्षण, मास्तर, गमभन या साऱ्यांकडे ' रिकामा फाजिलपणा ' ह्या ' रम्योदात्त ' भूमिकेतून पाहाणारे ! असे असतानाही या ' अडाणी विश्वात ' भाववेल बहरली आहे. दुष्काळात बैल विकायला नेणारा शेतकरी विक्री न करताच परत येतो. ' (खाटकाची) त्याची सुरी घिऊन मरण्यापरीस आपल्या दारात मेलेला काय वाईट ? ' असे म्हणणारा शेतकरी प्रेमाने व्याकुळ होताना दिसतो. मेंढरांची पोरं अमूकच मेंढीची हे कसे ओळखावे म्हणून मास्तर विचारतो, त्याला एक धनगर उत्तर देतो, ' त्याच तोंडग असल्यात लेकरा. चेहेरा-रंग-रूप कळल्याशिवाय कस राहील ? ' इतके ते धनगर मेंढराशी एकजीव झालेले. पाहुण्याला निवारा देण्याची माणुसकी त्या गचाळ जागेत आढळते. भाकरीची चोरी करून वर ती ' मी केली ' म्हणून सांगणारा मोकळेपणा तेथे भेटतो. ' आपण उद्या मरणार ' असे जणु अंतर्ज्ञान झालेला कारभारी मास्तरला भेटतो व खरोखरच दुसऱ्या दिवशी मरतो ! अंजीच्या मागे लागलेला ' आपला नवरा ' परत आला हे एक खेडवळ स्त्री मास्तरला सांगते. सांगताना म्हणते, ' मास्तर ! आमच खुळं आलं माघारी '. हे सांगताना तिला होणारा आनंद वाचकाला एका वेगळ्याच पातळीवर नेतो. विश्वासू, थोडा अजाण, ' आयबूचे चित्रही भावपूर्ण उतरलेले आढळते. शेवटी तो मास्तरबरोबर सामान घेऊन जातो तेव्हा त्याच्याबद्दल मन अनुकंपेने भरून जाते. बनगरवाडीत दैवी आपत्ती-वर विश्वास आहे. ह्या दैवी आपत्तीनेच लोक तडफडतात व बनगरवाडी उध्वस्त होऊन जाते.

लेखनाचे वेगळेपण

ह्या कादंबरीचे लेखन वेगळ्या धर्तीचे असल्याने डोळ्यात भरते. माडगूळकरांच्या लेखनात शब्द, वाक्य वा विचार सांकेतिक पद्धतीने येत नाहीत. देशावरच्या मातीने व मातीच्या अनुभवाने त्याची भाषा त्या मातीशी एकता पावली आहे. ' पिंढरीएवढा पाय जाईल अशा भेगा ', ' खपलीच्या काडाने शाकारलेली झपरे ', ' बक्कळ पोरं ', ' ढांगुळ्या पायाची मेंढरांची पोरे ' बकरी कापायला हवा असलेला ' मुलाणी ', ' बुचड्याचा रुपया ', ' थटलेली पेरणी ', ' पांढरीपुढे न नमणारा बाळा ', ' जिराइतांतील बाजरी '–हे सारे त्या देशाचे

त्या मातीचे भाषेवर झालेले संस्कार होत. असले रानवट लिहिणारे माडगूळकर मास्तरचे अवलोकन सांगतात तेव्हा पावसाळा, वावटळी, चांदण्या रात्री यांचे कल्पनारम्य मनोज्ञ चित्र उभे करू शकतात. निसर्गाचे हे सुंदर, रौद्र, रुक्ष, क्षुद्र, भव्य चित्र रेखाटणारीच शैली तेवढ्याच सहजतेने विनोदनिर्मिति करून जाते. शाळा म्हणजे 'रिकामा फाजिलपणा'. शाळा चालवायची म्हणजे 'पोरं' हवी. ती मिळविण्याच्या विवंचनेतील मास्तरला एक धनगर सांगतो, 'दरसाल दहाईस लगीन उभ ऱ्हातय्. पोर हुल्याल; तू शिकायच काम कर म्हंजे झाल' दुसऱ्या एका ठिकाणी मास्तर विचारतो, 'पोर शेरडामाग एकटी जातात का?' त्याला धनगर उत्तर देतो, 'कुठली जात्यात? रानामाळात हिंडतात थोरल्या भावामागं'–ह्या उत्तरांतील 'सूचना' विनोदपूर्ण म्हणावी लागेल. हा विनोद खरा पण तो सहज साधला आहे. त्यासाठी संवादाच्या चवडी रचून कोट्यांचा सुकाळ रचण्याची ईर्षा नाही. लेखनशैली तुटक असूनही चटका लावणारी, सरळ असूनही वेध घेणारी म्हणून वेगळीच वाटते.

ही बनगरवाडी ओसाड होते. बनगरवाडी म्हटली की, मास्तर, अंजी, आयबू, रामोशी यांच्याबरोबरच शेरड, त्यांची विष्टा, बसकी घरे, त्यांच्या अंगाला आंघोळ नसल्याने येणारी कुबट दुर्गंधी, ती शाळा, ती निसर्गसृष्टी सगळं काही एकमेकात मिसळत जाते व मग जाणवते फक्त बनगरवाडी. स्वप्नात जसा माणूस स्वप्न पाहतो, जागा होतो व त्याला स्वप्न आठवते. माणसे घटना नक्की पकडता येत नाहीत. तसे बनगरवाडीचे झाले आहे. मनापुढे येते तेव्हा हे सारे येते, मनापुढून जाते तेव्हा सारे एकदम गुप्त होते. प्रादेशिक ह्या शब्दाचा संपूर्ण अर्थ लागू पडेल अशी ही छोटी–तरीही फार मोठी कादंबरी होय. श्री. माडगूळकरांनाही पुन्हा 'असं काही जमेल की नाही' हे सांगता येत नाही. उलट त्यांच्या पहिल्याच कादंबरीने जी उंची गाठली त्यामुळे आता लेखन करताना त्यांचे त्यांनाच अडू लागावे व लेखनातून निवृत्त व्हावे अशी भावना निर्माण करील इतकी 'अद्वितीय' कादंबरी आहे 'बनगरवाडी'.

परसत्तेच्या टाचेखालचे मराठी जीवन व मन

१९४७ मध्ये स्वातंत्र्य आले. भारताच्या मानचित्राचे वायव्य व पूर्व कोपरे सोडले तर 'आसेतुहिमाचल भारताचे स्वप्न' साकार झाले. त्यातून मराठी मन एकत्र येण्याची स्वप्नेही पाहू लागले. अशा वेळी भारताच्या केंद्रबिंदू-नजीक एक छुपी, स्वतःला परकीय समजण्यात भूषण मानणारी संस्कृति नांदत

होती. नुसती नांदतच नव्हे तर पूर्वसागराच्या लाटांनी चरणप्रक्षाळण करण्याची उन्मत्त भाषा बोलत होती. सत्ता गाजवणारी ही संस्कृति! एकाच मुसलमान धर्मातील मानवासाठी पृथ्वीचे अस्तित्व मानणारी ही संस्कृति! ह्या संस्कृतीने वरवर भारतांतर्गतता पत्करली होती. तिच्या नखांची विदारक शक्ती प्रथम निधर्मी राज्यकर्त्यांना समजलीच नाही. ह्या निजामीतल्या अमुस्लीमाला जाग येत होती. वायव्येकडे ध्यानमुद्रा लावून ह्या निजामीने सर्वांना 'त्राही त्राही' करून सोडले होते. हिंदू समाजाला लाचार, भ्रष्ट व शरणागत जीवन जगायला या संस्कृतीने भाग पाडले होते. या प्रत्यही उग्र, रानटी, आक्रमक व निर्भय बनत गेलेल्या रझाकारी सत्तेला भारतीय सेनेने कोंडून गप्प केले. त्यांच्या उद्दामपणाच्या मर्यादा त्यांच्याच लक्षात आणून दिल्या. आंध्र, कर्नाटक व महाराष्ट्र प्रांतांमध्ये ह्या निजामीचे खंड पडले व मराठी व इतर जीवन व मन मोकळे, स्वतंत्र, सुखी आनंदी झाले तर नवल नव्हे.

जेव्हा एक संस्कृति दुसरीवर प्रभुत्व गाजवू लागते तेव्हा धर्म, देव, देवस्थान, भाषा व स्त्री हे आक्रमणाचे बिंदु असतात. सत्तेच्या बळावर भूमी, व्यवसाय, कायदा इत्यादीवरही जुल्मजबरदस्ती होऊ लागते. हैद्राबादला नेमके हेच घडले. हिंदू समाजाने हैद्राबादला जे सहन केले ते जीवन एवढे भयंकर होते की, त्या दर्शनाने व्याकुळ होऊन लेखकांनी लेखन केले आहे. लोकांच्या सर्व मानबिंदूवर सहेतुक हल्ला चढविणारी आक्रमक सत्ता तेथे होती, त्यातून जनतेने उठाव केला. काही प्रयत्न व्यर्थ गेले. मात्र हे बलिदान व्यर्थ गेले नाही. स्वातंत्र्याच्या या धुमश्चक्रीपूर्वीच्या व प्रत्यक्ष 'पोलिस ॲक्शन'च्या क्रिया-प्रतिक्रिया कादंबरीतून व्यक्त झाल्या. ना. सी. फडके यांनीसुद्धा आपल्यापरीने 'सीतारामंझिल' मध्ये हे रोमांचकारी चित्रण केले आहे. परंतु ह्या साऱ्या उत्कट अनुभवांचा प्रत्यय आणून देणारी कादंबरी म्हणजे श्री. ए. वि. जोशी यांची 'रानभूल' ही होय. लेखनात नवखेपणा आहे त्यामुळे सहजता, सफाई, नीटसपणा हे गुण ह्या कादंबरीमध्ये आढळत नाहीत. तरीही ती एक अविस्मरणीय कादंबरी ठरते; कारण त्यात व्यक्त झालेले जीवन वाचकाला सतत अस्वस्थ करून सोडते.

'रझाकारां'चे अस्सल दर्शन

ना. सी. फडके यांनी हे जीवन रंगविण्याचा यत्न केला. त्यात त्यांचे मार्ग स्पष्ट झाले. फडके हे 'मधुकरी' वृत्तीने गेले तपभर लेखन करीत आले आहेत. ह्या भ्रमरवृत्तीने त्यांनी सुभाषबाबूंचे रोमांचकारी जीवन 'अभ्यासिले.'

'४२ ची चळवळ' साहित्यात आणली. रा. स्व. संघाच्या शिस्तीवर भुलून एक प्रेमकथा रचिली. त्यांचा दृष्टिकोन अवलोकनाचा आहे. रोमांचकारी प्रसंगाची प्रणयरंगाशी गुंफण न केली तर त्यांना चूक झाल्यासारखे वाटत असावे! प्रणयाने वाचक भुलतो; मात्र कायमचा नाही. हैद्राबादच्या नागरिकांना त्यांची 'सीतारामंझिल' वाचून वाटेल, "मरणाहून भयंकर जीवन जे आपण जगलो ते कुठे आहे?" 'रानभूल' नावापुरती भूल. खरोखरी 'रानभूल' हे एक प्रत्ययकारी सत्य आहे. रझाकारी उन्माद, सत्तेचा गर्व, हिंदू स्त्रीकडे 'भोगात्मक' पाहाण्याची दृष्टी, सारे अस्सल दर्शन घडते व त्यामुळे आपोआप नक्कलही उघडी पडते. आपली केसाळ मांडी थेटपर्यंत उघडी करून तरुण मोळीविक्या स्त्रीला बोलावणारा फकीरभाई भेटतो. एका अहिंसावादी गुरुजीला बेदम मारणारी संघटना भेटते. 'आपण सारे दख्खनचे बादशहा आहो. गोवा, मछलीपट्टम मुल्क आपला आहे. सरकार अली आपला आहे. बंगालच्या समींदराचे पाणी जोपर्यंत सरकार अलीच्या पायाला स्पर्शीत नाही तोपर्यंत आपण चूप बसणार नाही' अशी राजकीय गर्जना सतत ऐकू येते. रझाकार आपणांस 'रक्ताची तहान' लागल्याचे उघड सांगतात. मेलेल्या गुरुजींच्या शरीराची सुरे खुपसून विटंबना होताना दिसते. स्थलांतर करणाऱ्या हिंदू पुरुषांना पुंजक्या पुंजक्यांनी कापून ते 'रक्ताची तहान' भागवतात. स्त्रियांना विवस्त्र करून खुनशी हसणारे, बलात्कार करणारे 'रझाकार' आढळतात. प्राणभयाने लाज विसरून सैरावैरा धावणाऱ्या नग्न स्त्रिया भेटतात तर झाडांना लोंबकळणारे पुरुषांचे मुडदे सांपडतात. धान्याची लूट आढळते. सक्तीची वसुली होते. बंदुकाचे व्यापार चालतात. चाबकाचे फटकारे ऐकू येतात. देवळे नेस्तनाबूत होतात. धर्मपिसाटांच्या लीला ऐकू येतात. बलात्कार करून स्त्रीचा खून करण्याची कृतघ्नता ज्यांच्यांत भिनली होती अशा रझाकारांचे दर्शन घडते.

या मस्तवालपणाशी मुकाबला

क्रिया-प्रतिक्रिया न्यायाने या रझाकारीतहि नवे जीवन जन्म घेत होते. वाढत होते. मृत्यूशी निर्भय होऊन झुंज देत होते. या पाशवी सत्तेचा नाश कसा होणार? अहिंसेच्या आत्मिक बलावर भर देऊन? कादंबरीतील गुरुजी हे ह्या आत्मिक बलाचे—अहिंसेचे—शस्त्र हाती घेऊन यत्न करीत होते. ही शक्ती दिसते दुबळी. मात्र मृत्यू समोर उभा असतानाही 'सत्य' निर्भयपणे सांगते व प्रतिकार करीत नाही. ही मस्तवाल सत्ता आपल्या शरीरात शस्त्रे खुपसून प्राण घेत असताना उघड्या डोळ्यांनी पाहाते. गुरुजींच्या धीरोदात्त जीवनाची आश्चर्यमिश्रित करुणा वाटते. आदर वाटतो. मात्र तो टिकत नाही. त्यांच्या

अहिंसेला अर्थ काय? त्यांची हिंसा ज्या धर्मपिसाटांनी केली त्यांचा निष्पात हे आत्मिक बल करू शकले का? गांधींनी अन्यत्र सुचविलेला प्रयोग प्रामाणिकपणे आचरणात आणताना गुरुजी बळी पडले. ही चूक तत्त्वज्ञानाची? अयोग्य ठिकाणी ते वापरणाराची? की हे तत्त्व सांगणाऱ्याने ह्या शस्त्राच्या सामर्थ्याबद्दल केलेल्या अतिरेकीपणाची? गुरुजी अविस्मरणीय खरे. तरी त्यांच्या जीवनमार्गाचा विचार केला तर 'देशभक्ताची चुकलेली वाट' असेच म्हणावे लागेल.

येथेच शस्त्रधारणेवर विश्वास, श्रद्धा असलेले नवे जीवनही जन्म पावत होते. ते हिंसेला हिंसेनेच तोंड देत होते. गुरुजींचा जीवनमार्ग पटूनही अव्यवहार्य आहे हे सूर्यकान्ताला पटले आहे म्हणूनच शस्त्राला शस्त्र भिडावे म्हणून शस्त्रसंग्रह करणाऱ्या गटात तो येतो. चिडलेली मानवता या शस्त्रांनी दोन मुसलमानांना ठार मारते—भोसकून ठार मारते. वाड्यावर रक्षणासाठी हल्ला करते. सूड उगवते. अनभिज्ञतेमुळे बंदुका चुकून उडतात. गोळ्या लागून मित्रच मरतात. त्यांचे चोरून दहन करण्याची वेळ येते. शांतता ढळते. सूर्यकान्ताकडे अपरात्री ओरडत ओरडत दोन स्त्रिया येतात, त्या संपूर्ण नग्न आहेत. त्यांच्यावर भीषण बलात्कार झाल्याने त्या वेडाळल्यासारख्या निर्लज्ज बनल्या आहेत. सूर्यकान्ताच्या मनाची शांती ढळवणारी ही घटना ठरते. (वाचकांपुढे हा प्रसंग असा उभा केला आहे की 'नग्नता' चीड आणते, पण भोग-वासनेला थारा नाही. करुणा येते, पण सौंदर्यदर्शनाचे टिपण आढळत नाही!)

'यात प्रेम आहे का हो'?

'रानभूल' कादंबरीत खून, बलात्कार, अत्याचार याखेरीज काही आहे की नाही? 'रोमांचकारी' स्त्रीवर्णने व सहजोपलब्ध प्रणयाला ही भूमी सकस होती. यातल्या नायकाचे लग्न होते. त्याला मूल होते. शेवटच्या स्वातंत्र्यपूर्व पळापळीत व लुटालुटीत ती हरवते. तिला बलात्काराचे मरण प्राप्त होते व जखमी झालेला नायकही मरतो. ह्या कादंबरीत जे प्रादेशिक जीवनचित्र येते त्याला ही एक कथानकाची गौण चौकट टाकलेली आढळते. लग्नानंतर दोघेही एकत्र शयनगृहात दिसतात. हळुहळु 'तूं फार श्रम करू नको, फार वाकू नको' असे सांगणारी तिची सासू जीवनाची गति सुचविते. पतिपत्नींचा प्रणय, घरातल्या इतर माणसांचे कौटुंबिक जीवन, ममता, आपलेपणा हे सारे 'प्रेम' या 'रानभूल' मध्ये सापडते. मात्र लेखकाने ह्या व्यक्तिजीवनाचे स्थान इतके गौण कल्पिले आहे की या 'नव्या महाभारताची-कुलक्षयाची' जाणीवच प्रमुख होते. लेखकाने दुसरी एक मोठी झेप घेतली आहे. पुष्कळदा अत्याचारांनी व्यथित होणारा लेखक स्वनिर्मित पात्रे सुखरूप ठेवतो. सूर्यकान्त जखमी होऊन मरतो.

डोळ्यांदेखत बलात्कारित पत्नी पाहातो. जे जीवन इतरांचे, तेंच नायकनायिकांचे दाखविण्यात ह्या नव्या लेखकाने मोठे धाडसच केले आहे. सूर्यकान्त-सरस्वतीची प्रणयकहाणी व हैद्राबादमधील जीवन यात अभेद कल्पिणे ही गोष्ट लेखक नवा होता म्हणूनच तर होऊ शकली नसेल ना ?

दुर्दैवात जगणारे स्वार्थ

हैद्राबादेत फक्त मुसलमानच अन्याय, अत्याचार करीत होते असे नाही. लोकांना त्यांच्या त्यांच्या लायकीप्रमाणे राज्यकर्ते मिळतात म्हणतात. राज्यकर्त्यांनाही त्यांच्या दर्जाचे प्रजानन मिळतात! रझाकारीत श्रीमंत व गरीब सारखेच सतावले जात होते. म्हणून भरडल्या जाणाऱ्यांचे ऐक्य व्हावे व होते. पण तसे झाले नाही. हितसंबंधियांनी हिंदू प्रजाजनावर असेच अन्याय केले. धान्याचा प्रश्न आला की हितसंबंधीचे धोरण जनताविरोधी ! सक्तीने फुकट काम करून घेणारे सावकार, कमी पैशात जास्त किंमतीच्या वस्तु घेणारे श्रीमंत व सावकार व कुळे, गरीब-श्रीमंत हे सर्वत्र आढळणारे दर्शन या दुर्दैवी काळातही जाणवते.

‘ रानभूल’ची वैशिष्ट्ये व उणीवा

असहाय्य, दुर्बल, भारतप्रेमी रहिवाशांचे करुण चित्र व त्यांची जगण्याची तीव्र इच्छा फारच हृदयस्पर्शीरीत्या व्यक्त झाली आहेत. कोणत्याही सुजाण वाचकाला सद्गदित करून सोडण्याचे सामर्थ्य नव्या आशयात आहे. अविश्वसनीय वाटावे इतके ते जीवनचित्र भयंकर आढळते. या कादंबरीचे खरे वैशिष्ट्य त्यांतील दृष्टिकोनात आहे. त्यांत नायकाचा मृत्यु, नायिकेवरील बलात्कार व मृत्यु ह्या वैयक्तिक दुःखाबरोबर ‘ स्वातंत्र्या ’चा सामाजिक आनंद विरोधाने मांडला गेला आहे. व्यक्ती मेल्या व समाज मुक्त झाला. समाजजीवनाच्या एका डोळ्यात दुःखाचे अश्रू व दुसऱ्यात आनंदाचे अश्रू यावेत हे दुःखद असले तरी वास्तवच होय.

‘ रानभूल ’मधील संवाद व निवेदन यांनी त्यातील भरगच्च आशयाला योग्य साथ केली नाही. ह्या कादंबरीत प्रसंग जोडणारे एक नवे साधन लेखकाला उपलब्ध झाले आहे. ते म्हणजे पाऊस ! हैद्राबादमध्ये कादंबरीसाठी असा पाऊस पाडू नये ! हा वेळीअवेळी प्रसंग जोडायला येणारा पाऊस कथेतील दुःखावर अक्षरशः पाणी ओततो ! ! नायिका सरस्वती हिच्या मृत्यूभोवती एक अस्पष्टतेचे वलय का ठेवले आहे समजत नाही. रूळ बदलताना प्रवाशाला धक्के बसतात तसे धक्के, कथा प्रसंगाप्रसंगातून जाताना वाचकाला बसतात. पहिली

काही प्रकरणे निरर्थक वाटतात; ती तशी नाहीत हे नंतर पटते. परंतु त्यामुळे पहिल्या कंटाळवाण्या प्रवासातून पुढे यावे, असे वाटण्यासारखे काहीतरी त्यात हवे होते ते नाही. ही कादंबरीची मोठी उणीव. ' रानभूल ' हे नाव स्वतंत्रपणे चांगले असले तरी ह्या कादंबरीला का द्यावे हा प्रश्न उरतोच. शिवाय पुढेपुढे कादंबरी केवळ प्रचारात्मक वळण घेते व त्यामुळे कादंबरीवरील लेखकाची पकड सुटते. कला अस्तंगत होऊ लागते.

रखरखीत भयंकर अनुभव व नवखी कला यांच्या विचित्र संयोगातून ही कलाकृति जन्म पावली आहे. संकटाने अपत्य अधिकच लोभसवाणे होते म्हणतात. येथें तरी तसे घडलेले नाही.

यातील प्रादेशिकतेसंबंधी

यातील प्रादेशिकतेत हिंदु-मुसलमानसंघर्ष; 'बसेरी' (शिष्यवृत्त्या) आझादीचा असली ' सखकत ', ' जनाब ', ' सुदेसुस्त गवाचुस्त ', ' इजायत ', ' फुजुल ', असले उर्दूकरण; इत्यादि घटक आढळतात. पण ' बापू ', ' पडघवली ' ' वाडी ', ' भावीण ' यातील प्रादेशिकतेहून ही वेगळी आहे. ही जीवनसंघर्षात दिसलेली प्रादेशिकता आहे. हा संघर्ष संपला म्हणजे प्रादेशिकता सूर्योदयाबरोबर धुके नाहीसे व्हावे तशी अदृश्य झाली तर नवल नव्हे.

' विदर्भावरची ' कादंबरी ?

प्रादेशिकता साहित्यात मिरवू लागली. गोमांतक, कोकण, देश, मराठवाडा प्रादेशिकतेने कादंबरीत साकार केला. त्यातील लोक, त्यांच्या वृत्ति, त्यांच्या समस्या व आदर्श, जीवनातील कलांचे दर्शन झाले. अनिल, (तांबे ?) सारख्या कवींची, पु. य. देशपांडे-माडखोलकरांसारख्या कादंबरीकारांची, भावे-शांतारामासारख्या कथाकारांची; कालिदास-भवभूतीच्या परंपरेची भूमी कुठे आहे ? आजतागायत या महाराष्ट्र प्रदेशाची ओळख कादंबरीद्वारा झाली नाही. खांडेकरांनी प्रादेशिकत्वापूर्वी जसे कोकणचे दर्शन घडवले तसे माडखोलकरांनी कादंबरीत दाखवले. ती प्रादेशिकता गौण व नकळत निर्माण झालेली होती. ' पवनाकांठच्या धोंडीने ' दांडेकरांना भुरळ घातली. अलीकडे उद्धव शेळकेही (धग इ०) लिहीत आहेत. शं. बा. शास्त्री काही लिहितील असे वाटले. पण झाले नाही. भावे यांच्या लेखणीत भावसौंदर्य आहे तसेच सामर्थ्यही आहे. त्यांना असल्या लेखनाची ओढच नसावी; ओढ नसताना मुद्दाम बनवलेल्या कादंबरीचा दर्जा ' आम्ही भगीरथाचे पुत्र ' याहून मोठा होणार नाही.

प्रादेशिकतेचा वेगळा आविष्कार–बळी

प्रादेशिकता ह्या एकाच संज्ञेची विविध अर्थ-वैशिष्ट्ये असतात. भूप्रदेशानुवर्ती पण आपल्या वेगळ्या स्वतंत्र वैशिष्ट्याने जाणवणारे प्रादेशिकत्व हा एक प्रकार. भूप्रदेश वेगळा ठेऊनही सामूहिकता व वैयक्तिकता ह्यांच्या अनुरोधाने बनगरवाडी एका बाजूला दिसते, तर 'काशभट' (पत्की), 'मजूर' (ना. वि. कुलकर्णी), 'हत्या' (पेंडसे) ह्या कादंबऱ्या दुसऱ्या बाजूला पडतात. यात व्यक्तिमत्त्वेच भरदार व प्रमुख होतात. सामूहिकता आणि वैयक्तिकता यांच्या सीमारेषेवर घोटाळणारी एक सुंदर कादंबरी म्हणजे 'बळी' होय. ह्यातील प्रादेशिकता भूमीशी निबद्ध नाही. एका जमातीशी संलग्न आहे. कलादृष्ट्याही ही कादंबरी बरीच वरची ठरते.

बळी कोण ?

वरवर पाहाता बळी ही आबाची शोककथा वाटते. आबा हा 'चोर' जमातीतला एक सुशिक्षित तरुण. शिक्षणाच्या संस्कारामुळे आईबापांच्या गलिच्छ ओंगळ वस्तीत राहायचे त्याच्या जिवावर येते; परंतु खिश्चन मिशनने हलक्या हातानी व द्रव्यबळावर चालवलेले धर्मांतर पाहून त्याला चीड येते. तो आश्रयासाठी, सहाय्यासाठी हिंदुबांधवाकडे येतो. ते पाठ फिरवतात. कारण तो 'चोर' जमातीतला म्हणून त्याच्या बांधवांच्या धर्मकल्पनांशी तो मनाने एकरूप राहू इच्छितो. त्याच्या मनाची आलोडणे हा कादंबरीतील एक विचार होय. जमातीतील अंधश्रद्धा, निरक्षरता, त्याच्या जीवनाची हेतुशून्यता, यांच्याशी 'सुशिक्षित' आबाचा अहोरात्र झगडा चालू आहे. त्याच्यावर धार्मिकदृष्ट्या खिश्चनांचे होणारे पद्धतशीर आक्रमण व दारिद्र्य, विषमता, निरक्षरता आणि असंतोष यांतून शिरकाव करून घेणारे कम्युनिझम्चे तत्त्वज्ञान, ह्या दोन छायात वावरणाऱ्या आबाचे व जमातीचे हे उद्बोधक चित्र होय. सूज्ञ, उद्धाराची इच्छा असणारा व त्यासाठी कष्ट करीत राहाणाऱ्या आबाचा त्याचेच भाईबंद निर्घृणपणे खून करतात. ही समाजसुधारकाची शोकांतिका पुष्कळाच्या वाट्याला येते खरी. कादंबरी वाचून वेगळी केली, की प्रश्न पडतो की, आबा हा कुणाचा बळी ? विषम समाजरचनेचा ? की कृतघ्न अज्ञानाचा ? की, आपल्या वेगाने त्या समाजाला नेऊ न शकलेल्या नेतृत्वाचा ? ह्यातील काही समस्या सर्व समाजालाही उपयुक्त ठरतात. 'चोरा' ची जमात ही कुणाची 'बळी' ठरली ? त्याच्याकडे आसमंतातील मानवांहून इतर काय कमी होते, म्हणून या जमातीची शिकार व्हावी ? अनेक विचारांनी मन गोंधळून जाते.

' चोरां 'चं विदारक जीवनदर्शन

प्रादेशिकतेत भौगोलिकता येते, लवचिक बनते. ही कादंबरी ' जमातीचे ' चित्रण करणारी आहे. खरोखरच ह्या चोर जमातीला एका काटेरी कुंपणाआड विस्तीर्ण भूमीवर ठेवलेले आहे. कुंपणाबाहेरच्या जगाशी त्याचा संबंध फारसा येत नाही. जेव्हा थोडा येतो तेव्हा त्या चोराच्या वाट्याला अपमानाखेरीज काहीच येत नाही. ह्या जमातीतील मुले, ' पंचेंद्रियाच्या घाणीने भरलेली झोळी पुढे करणारी, ' ' म्हशी भादरण्याचे काम करणारी, ' ' खरकटे गोळा करून अन्न म्हणून खाणारी, ' ' संडासाच्या विष्ठेत कमरभर बुडूनही काही न वाटता बाहेर पळत सुटणारी ' (–शाळा सक्तीची झाली ती चुकवावी म्हणून !) अशी दिसतात; तर सौंदर्याची कल्पना नसणाऱ्या, ' स्तनाच्या झोळ्या लोंबणाऱ्या, ' अन्नासाठी-जगण्यासाठी कुणाही पुरुषाशी शय्या करणाऱ्या, बहुशः काळ्या कुरूप स्त्रिया या कुंपणात राहातात. रिकामटेकडे तरूण, शाळेविषयी तिरस्कार, खिस्ती मिशनऱ्याच्या अन्नाला वश होत चाललले स्त्रीपुरुष, अहोरात्र कसलेच काम न करता हिंडणारे रिकामटेकडे सोळभोक ह्या साऱ्याचे दर्शन ' बळीत ' घडते. भांडखोरपणा, अर्थहीन कृती यांनी भरलेले जीवन कमालीच्या सहानुभूतीने, हळुवारपणे पण कलापूर्णतेने लेखिकेने चित्रित केले आहे.

या ' मरुभूमी 'तील प्रीती

आबा हे कादंबरीचे केंद्र आहे. आईच्या व्यभिचाराने तो अनावर होतो, पण भावंडांच्या पोटासाठी ती हे बलिदान करते हे ऐकून कळवळतो. साऱ्या जमातीत मावळणीकडे त्याला प्रेम मिळते. ही मावळण सशंयित दानतीची. आयुष्यात कोणत्या माणसाला कसे प्रेम लाभेल हे सांगणे कठिण. त्याचा बाप ग्येन्या व मावळण यांच्या प्रेमळ आधारामुळे आबा एवढा तीव्र लढा देऊ शकला. पहिला ' शिक्षित चोर ' सखाराम हा आबाचा ' विचार मित्र ' होतो. त्या दोघांची स्वप्ने या भयाण वस्तुस्थितीतही फुलत होती. केवढे उदात्त विचार त्याच्या मनात घोळतात ? आपल्या जमातीला वर आणायचे, त्यांना सुशिक्षणाने सुसंस्कृत बनवायचे, दारिद्य नाहीसे करायचे, हे दोघांनी ठरविले होते. ओंगळ ओशिटलेले अन्न, छप्पन ठिकाणी ठिगळे लावलेली वस्त्रे, ' कुणीही हाका ' अशा अवस्थेतल्या ह्या मानवी मेंढरांना ते जाग आणणार होते. मित्र प्रेमाचे हे स्वरूप रम्य खरे. त्याचे स्वप्न रम्य होते. पण ते सत्यसृष्टीत उतरलेच नाही. आबाच्या जीवनात स्त्री येते. स्त्रीच्या नैसर्गीक आकर्षणाचे शस्त्र वापरून ती त्याला त्याच जीवनात गुंतवू पाहाते. तो वश होत नाही तेव्हा त्याच्या पौरुषत्वाचा संशय घेते.

त्याक्षणी संतापाने आबा भान विसरतो. वासनामय बनतो. रानटी संभोगाच्या त्या कृतीत प्रणय राहात नाही. स्त्रीसुखाचे हे एक अनुभवचित्र! त्याच आबा-बरोबर, राई सारे पूर्ववृत्त कळूनही लग्न करू इच्छिते-तशी शपथ घेते-हाही एक विचित्र अनुभवच. त्याच्या जीवनात निराशा येते. तेव्हा त्याला 'गुरुजी'चे प्रेम लाभते. ह्या सर्वांगीण प्रीतीच्या विश्वात राहाणारा आबा मनात कुढतो. आपल्या जातीचा उद्धार व्हावा म्हणून जीव टाकतो. चोरीखेरीज अन्य मार्ग आपल्याला नाही. समाज आपल्याला चोरीव्यतिरिक्त काहीच करू देत नाही, हे पटूनही 'चोरी करील त्याचे नाव कळवीन' अशी तो जमातीला धमकी देतो. त्याचे विश्वच वेगळे होते. पण भुकेल्या जमातीने रात्रीच्या वेळी दिवसाची शपथ विसरून चोरीच्या आड येणाऱ्या आबाचा खून केला. ती जमात अर्थहीन, लाचार, गलिच्छ, व्यभिचारी जीवनात-त्याच कुंपणात-जगायला तयार झाली. आबावरची प्रीति व आबावरचा राग ह्या दोहोतील अंतर जाणवते व त्यामुळे आबाचा मृत्यू अधिकच करुण होतो.

यातील आणखी झगडा

आबाने मांडलेल्या युद्धाला गौणत्व येईल असा एक झगडा कादंबरीतून चाललेला जाणवतो. आबा साऱ्या 'चोरां'कडून चोरी न करण्याची शपथ घेवावितो. सारे प्रामाणिकपणे जगू पाहातात. अशा वेळी समाज त्याना हात का देत नाही? अशा प्रकारच्या अनेक प्रसंगात समाजाचे हे वर्तन योग्य की अयोग्य? दारू सोडणाराचे भीषण भवितव्य आपण 'एकच प्याल्या'त पाहातो, तेव्हा हाच प्रश्न उभा राहातो. सुधाकराच्या स्वभावातला कमकुवतपणा या जमातीत नाही तरीही त्याचे भवितव्य तेच. असे का व्हावे? आबाचा मिनशाऱ्याशी संबंध येतो. नोकरी मागायला गेलेल्या आबाला हिंदू म्हणून नोकरी मिळत नाही. हॉटेलात गेला तर संशयामुळे जीव घेऊन पळत सुटावे लागते. हे 'चोर' कधीच साव होणार नाहीत अशी समाजाची धारणा का असावी? आबा व सखाराम यांच्यापुढे आणखी एक समस्या उभी होती. बुडणारा जर सुदैवाने काठावर आला तर काठ्यानी टोचून समाज त्याला बुडविण्यात आनंद मानतो; ह्या अनुभवाने सखाराम वैतागतो. धर्मांतर करून जीवनाचा विकास साधावा हा सहज येणारा विचार त्यालाही सुचतो व छळवाद आरंभितो. स्वधर्मीय लोक अवहेलना, छळ याखेरीज काहीच देत नाहीत, अशा वेळी, मायावी का होईना, पण त्या ख्रिश्चन माणुसकीला मिठी मारायचा विचार त्याच्या मनात वारंवार येत राहातो. वाचकांनाही विभावरी शिरूरकरानी ही समस्या जाणवून घेण्याचे आवाहन केले

आहे. १९३५ पूर्वी ज्यांच्या कादंबरी-लेखनाच्या मर्यादा निश्चित झाल्या होत्या, त्यानी एकाददुसरे प्रणय-प्रकरण 'रंगवून' या समस्येची मांडणी केली असती. कादंबरीतून निखळ समस्या कलापूर्ण मांडण्याचे ह्या कादंबरीलेखिकेचे यश अनन्यसाधारण गणले जाईल.

कादंबरीची लेखनपद्धती

कादंबरीच्या रचनेत हरिभाऊंपासून आजपर्यंत अनेक बदल होत आले. हरिभाऊंच्या वेळी लेखक सूत्राधारासारखा राहून कथानक स्वेच्छेने खेळवीत असे. फडक्यांच्या काळात लेखकाचे प्रतिनिधित्व करणारी कुणीतरी व्यक्ती कादंबरीत असे. या कादंबरीत लेखिकेची सहानुभूती सर्वत्र आहे. लेखिका सर्व पात्रातून विरून वावरताना जाणवते. बुद्धिबळातली प्यादी मागेपुढे करावी, त्याप्रमाणे मुद्दाम कथा-उपकथा पुढेमागे करण्याचे तंत्रही आता मागे पडले. प्रकरणातील सर्व घटकांचे एकसंधपण आणण्याची जिवापाड धडपड आज थंडावली आहे. पुन्हा एकेका प्रकरणातले भिन्न प्रसंग स्वतंत्र मांडायला हरकत नाही असे लेखकांना वाटू लागलेले दिसते. लेखिकेच्या भाषेत मोकळेपणा आढळतो, वर्णनाच्या सूक्ष्मपणात शैली मात्र अडखळत जाणारी, अल्पाक्षरी वाटते. भाषेत मुद्दाम 'जानपद'-पणा आणण्याचा यत्न नाही. प्रत्यक्ष आलेला दृग् अनुभव, बुद्धीची सामाजिक झेप व मनाचा हळुवारपणा यांचा मनोहर त्रिवेणीसंगम या कादंबरीत आढळतो.

प्रादेशिकता – फेरविचार

ह्या सर्व कादंबऱ्यांचा संकलित विचार केला तर पुढील गोष्टी लक्षात ठसतात. पूर्वी उल्लेखिलेल्याप्रमाणे 'प्रादेशिकता' एका बाजूने वास्तवतेची व्याप्ती (Extension) आहे व दुसऱ्या दृष्टीने लेखकांच्या 'नावीन्या'च्या नैसर्गिक इच्छेतून निर्माण झाली आहे. मराठी कादंबरी मध्यमवर्गाच्या, शहरीजीवनाच्या, प्रणयाच्या जीवनवादी उपदेशाच्या चौकटीत अडकून पडली होती. ही चौकट रसिक वाचकाला विलक्षण कंटाळवाणी होऊ लागली होती. जीवनात तेच तेच अनुभव वाचायला वीट आलेल्या लेखकांनी ही साचलेली अवस्था (Stagnation) फोडून काढली. साहित्यात न पाहिलेले जीवन, न पाहिलेली माणसे, न वापरलेली भाषा आल्यामुळे कादंबरी-विश्व नवचैतन्याने भरून गेले. या प्रादेशिकतेमुळेच पूर्वी गुरफटून राहिलेली तांत्रिक बंधने सैल झाली. समुदायाचे चित्रण प्रभावीपणे झाले.

हे कायमचे टिकाऊ रूप नव्हे. कारण प्रादेशिकतेने आता आपल्या चहुबाजूला भिंती बांधून तुरुंगवास पत्करला आहे! प्रादेशिकतेतला अर्क केव्हा संपेल हे सांगणे फारसे अवघड नाही. प्रादेशिक कादंबरी आपल्या लोकप्रियतेची परमसीमा ओलांडून पुढे गेली आहे. ही कादंबरी उत्तम ठरली कारण 'वास्तवता नावीन्य' ही प्रभावी जोडीच. अभिरुचीत वास्तवाची आवड हे निरपवाद सत्य नव्हे. 'रोमँटिसिझम्'ची एकादी प्रचंड लाट उसळली तर हे वास्तव कुठेतरी दूरवर फेकले जाण्याची अशक्यता नाही.

आणि असे वाटते की, 'ययाती'च्या रूपाने हा रोमँटिसिझम् पुन्हा मूळ धरू लागला आहे. 'ययाती'च्या पूर्व जीवनाकडे वळून याचा इतिहास थोडा तपासला पाहिजे.

७

जुन्या कथेचा अर्थ

संकेत व सौंदर्य

क्षणाक्षणाला नवता उत्पन्न करणे म्हणजेच रमणीयता हे माघाचे वचन म्हणजे सौंदर्याचा पायाच म्हणता येईल. लेखकांना नवतेचे वेड नसले तरच नवल. नसलेला आत्मसंतुष्ट साहित्यक्षेत्रात अगतिक झाल्यावाचून राहाणार नाही. नवतेचा मागोवा घेत जाणारा लेखक नवतेचा अनुभवच घेत जातो. शब्द नवे, अर्थ नवे, अनुभवाच्या नवतेला हा आविष्कार नवा. नित्याच्या अवलोकनानेच नव्हे तर अनुभवानेही आपण आंधळे होतो. अशा वेळी अस्तित्वात असलेल्या अवलोकनाला वेगळा अर्थ येतो. नित्याच्याच अनुभवाची वेगळी प्रतिक्रिया जाणवू लागते. आकाशातल्या मेघपंक्ती प्रेक्षकांच्या मनानुसार रूपे धारण करतात, तसे या नावीन्यात वाटते. समोर एकादी सुंदर मुलगी राहाते. एका दिवशी अकस्मात् लक्षात येते की, आपण बाहेर गॅलरीत आलो की तीही येते! घटना घडतच होती. पण या क्षणी त्या घटनेत नव्या भूमिकेने जन्म घेतला. त्या घटनेला नवा अर्थ आला. हा अर्थ जाणवला की, नव्या अनुभवाने जन्म घेतला म्हणता येईल. केव्हाकेव्हा हा अनुभव अस्वस्थ करून टाकतो. तो अव्यक्त म्हणून राहायचे नाकारतो. ज्याला आवड नाही अशा माणसाला, आपण आपल्याला आवडती बातमी कळली की सांगतो, कारण त्याशिवाय गत्यंतरच नसते म्हणून! हे अनुभव सौंदर्याची प्रचीति आणून देतात. सांगावेसे वाटतात.

साहित्यांतही वाचनाचे वेळी असे घडते. एक काव्य आपण वाचतो तेव्हा अशाच अनुभवाच्या लहरी साकार होतात. पुन्हा वाचले तर आणखी अनपेक्षित नवेच सौंदर्य-दर्शन होते. आणि ह्या अनुभव-लहरी केव्हाही फिरून

धावू लागतात. तेव्हा आणखीच नवे भावते. मग त्या नवेपणाचा, मूळ लेखनाच्या अनुभवांशी संबंध क्षीण होत जातो. हे नवेपण अव्यक्त राहायला तयार नसते. ह्या प्रत्येक नवेपणाचे वेळी आपण 'बृहत्' होत गेल्याचा साक्षात्कार वाचक-लेखकाला घडतो. हे नवेपण त्याला छळते व छळता छळता सुख देते. हे छळणारे सुख प्रथम मराठीत नाटककारांना जाणवले. रामायण-महाभारतासारख्या कथांचे अर्थ त्यांना नवेच सुचू लागले. कीचकवधात मदान्ध सत्तेवर प्रहार करणारी भीमशक्ति त्यांना आढळली (भीमशक्ति म्हणजे अत्याधुनिक 'भीमशक्ति' नव्हे!). खाडिलकरांच्या प्रतिभेला हा छंदच जडला व इतर अनेक छंदांचा अतिरेक जसा त्यांचे आकर्षकपण नाहीसे करतो त्याप्रमाणे खाडिलकरांच्या नाटकात ह्या छंदाची करुण तांत्रिक अवनती आढळते. खाडिलकरांचा पिंड देशभक्ताचा, म्हणून पुराणांना त्यांनी राजकारणासाठी राबविले. सांकेतिकतेने बांधल्या गेलेल्या कथांना नवे सौंदर्य आणून देण्याचा प्रयत्न सर्वत्र व सर्व काळी होतो. कानडी नाटककारांना 'एकलव्य' स्फुरला तर बंगाली कविवर्यांना 'उर्मिला' सुचली. रामायणकाराने उर्मिलेवर अन्याय केला हे त्यांना चैन पडू देईना. नाटक-काव्याच्या मानाने कादंबरीकारांना ह्या छंदाने त्या काळी वेडे केले नाही.

'पौराणिक' मुखकमळे व मुखवटे

१९११ मध्ये श्री. प्रभाकर यांची 'सत्यवान सावित्री' प्रसिद्ध झाली. १९१२ मध्ये ना. के. बेहेरे यांनी 'सीतावनवास' लिहिली. श्री. बेहेरे यांनी 'अहिल्योद्धार' लिहिली. त्याच सुमारास कचसंजीवनी आख्यानावरची 'कलंक-रहस्य' प्रसिद्ध झाली. तसेच 'सावित्री-सत्यवान', 'वीर अभिमन्यू' 'वाल्मीकीचा जय' इत्यादि कादंबऱ्या परळकर, भसे, वा. गो. आपटे यांनी प्रसिद्ध केल्या. ह्या कादंबऱ्यांपूर्वीच श्री. वा. म. जोशी यांची 'आश्रमहरिणी' प्रसिद्ध झाली होती (१९१६). ती कादंबरी अभिनव फसव्या रचनेची कथा होती. तेथून पुढे सतरा वर्षांनी श्री. साने यांनी 'आस्तिक' लिहिली. हा पौराणिक कथेचा खाडिलकरी प्रयत्न म्हणता येईल. 'हिंदुमुसलमान' संघर्षाचेच जणु चित्र त्यात आले. येथपर्यंत पौराणिक कथात रूपके सादर करणे एवढाच विचार लेखकांच्या मनात होता. खांडेकरांनी 'क्रौंचवध' १९४२ मध्ये लिहिली. हा 'वध' लोकांना आवडला! आणि या लाटेत सापडून 'शाकुंतल' व 'प्रमद्वरा' ह्या नावाच्या 'पौराणिक' कादंबऱ्या ना. सी. फडके व माडखोलकरांनी लिहून

टाकल्या ! ह्या लाटा म्हणजेच नव्या कथांवर जुने मुखवटे ! ह्या कादंबऱ्यांच्या नावामागे विशिष्ट धोरण असते व जीवनदर्शनाचे कुवतीनुसार तत्त्व दिसते.

'जुन्या कथेवरील नवे मुखवटे' ही मराठी कादंबरीची अगदी नवी व अजून यशापयशाचा अंदाज करू न देणारी प्रवृत्ती आहे. १९५९ मध्ये 'ययाति' ही कादंबरी लिहून खांडेकरांनी या नव्या प्रवृत्तीला जन्म दिला. 'ययाति'चे स्थान, यशापयश पाहायला हवे. तत्पूर्वी 'ययाति' पर्यंतची मनोवृत्ती, कलास्वरूप हे पाहाणे आवश्यक ठरते.

पुराण-कथांचा अन्वयार्थ

साऱ्या जगभर पुराण-कथांना महत्त्वाचे स्थान आढळते. शॉसारखा नाटककार, जॉईससारखा कादंबरीकार व इलिएटसारखा कवी या सर्वांना 'पुराण-कथांनी' आकर्षून घेतले. मराठीत व विशेषतः भारतात 'पुराणप्रियता' या संदर्भात स्पष्टच दिसते. खाडिलकरांसारखा नाटककार, खांडेकरांसारखा कादंबरी-कार व मर्ढेकरांसारखा कवी हे त्रिकूट उपरिनिर्दिष्ट इंग्रजी त्रिकुटाशी ताडून पाहाता येईल. पुराणे रचणारे व पुराणे सांगणारे यांच्या भूमिका एक नाहीत. सांगणारांनी श्रोत्यांची नाडी ओळखून त्यात अद्भुतरम्यता व शृंगार यांच्या टिप्पण्या जोडल्या असतील; त्याचा परिणाम म्हणजे 'पुराण-कथा' ह्या बालिश अथवा कल्पनाकलित वाटू लागल्या. ह्या पुराणकथांमागे मानवी जीवनाचे दर्शन आहे. भावनांचा उभाआडवा छेद घेऊनही भावनेचा एकच पट निर्मिण्याची शक्ती आहे, हे लक्षात यायला थोडा वेळ लागला. मात्र अभिरुचीत या कथांमागचे मन सापडले की, त्या मनाला वेळोवेळी नवा अर्थ सुचतो व हा अर्थ व्यक्त होत असतानाच 'नवे साहित्य' निर्माण होते.

काळाकाळातून मानवी जीवनाचे चित्र थोडेफार पालटते व थोडेबहुत तसेच राहाते. बदलले तरी दुष्काळात कुत्र्याचा पाय चाटणारा विश्वामित्र असहाय्य मानवाचे दर्शन नेहमी घडवितो. जीवनातल्या एका मोठ्या चिरंतन मूल्यांचा अर्थ कळतो व अन्न हे ब्रह्म कसे ते पटते. तोच असहाय्य विश्वामित्र स्वबलावर, तपोबलावर, त्रिशंकूला सदेह जिवंत स्वर्गात नेण्यासाठी ठाण मांडतो. येथे मानवी जीवनातील वेगळ्या अचाट पण प्रयत्नशील मूल्याचे दर्शन घडते. 'कर्ण हा पांडव झाला असता तर आपला पतीच झाला असता' या द्रौपदीच्या विचारात मनाच्या सुप्त कोपऱ्याचे दर्शन होते. आणि तोच कर्ण अपराधी कुंतीला 'मी फक्त अर्जुनाला मारीन व पाच पांडव ही संख्या कायम राखीन' असे सांगतो तेव्हा स्वभावातली उदारता व आत्मशक्तीची जाणीवच प्रत्ययास

येते. ही सारी पुराणें नुसत्या भाकडकथा म्हणून वाचायच्या नव्हेत हे एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस आपल्याला कळले. (एकनाथाचा अपवाद वगळता) लक्षात येऊं लागले. पुराणांचा अर्थ लावायचा असतो (Interpretation) हे एकदा कळताच लेखकांना व वाचकांना एकादी शक्तीच मुक्त होऊन आपल्याला लाभावी असे भासले. एक नवी दृष्टी मिळाली. इथेच खाडिलकर मागासल्याचे दिसते. खाडिलकरांनी रूपके शोधली. जीवनातील तत्त्वांचा विचार खाडिलकरांनी पुराण-कथांच्या आश्रयाने मांडला. पुराणाचा नवा अर्थ देण्याचा प्रयत्न केला नाही.

साध्या भाकडकथा म्हणून पुराणाकडे पाहणारे वाचक, पुराणे ही वेदाइतकी अक्षरशः सत्य मानणारे जुने पुराणिक, आपल्या अन्य आशयासाठी कथांचा उपयोग करणारे रूपककार व संपूर्णपणे तोच आशय वेगळयाच दृष्टिकोनातून पाहाणारे लेखक, अशा चार प्रकारांनी ह्या पुराणकथांचा अन्वयार्थ लागू शकतो.

ह्या कथांचा ‘ धावता ’ उपयोग

केव्हाकेव्हा या पुराणकथांचा उपयोग कादंबरीकारांनी अलंकार म्हणूनसुद्धा केला. जिचा नवरा तिचा पुढे त्याग करणार तिला ‘ सीता ’ नाव ठेवायचे. अशक्य गोष्टीच्या मागे जाणारे मन ‘ कांचनमृगा ’सारखे भासू लागले. पाणी थोपवून पितरांना पावन करणारा भगीरथ ‘ आम्ही भगीरथाचे पुत्र ’ म्हणून धरणांच्या कथांना नावे सुचवू लागला. हरिश्चन्द्रासारखा एकवचनी; कर्णासारखा दाता वगैरे अलंकारिकता भाषेला पुरवायला काही घटनासुद्धा समर्थ ठरल्या. या पुराणकथांनी भारतीय मनावर एवढी पकड टाकली आहे की, आजही ‘ पुराणा ’तील कथा पाहून संतुष्ट होणारे प्रेक्षक अधिक आहेत. ‘ क्रौंचवध ’ या कादंबरीच्या नावावर त्या वेळचे लेखकवाचक इतके भुलले की, त्यातूनच ‘ शाकुंतल ’, ‘ प्रमद्वरा ’सारख्या कादंबऱ्यांची निर्मिती झाली. ह्या दोनही कादंबऱ्यांतील पौराणिक कथेचा उपयोग अगदीच मामुली तकलुपी आहे.

‘ पुराण ’च निर्माण करण्याचा उलटा यत्न

पुराणाचा उपयोग करणारे लेखक निदान मूळ पुराणातील कथेचा आधार घेतात. परंतु वा. म. जोशी यांची ‘ आश्रमहरिणी ’ ही कादंबरी अगदीच भिन्न वाटते. सुलोचना, धौम्य वगैरेंचे जीवन, आश्रम, रम्यनिसर्ग हे सारे पुराणच नवे आहे. म्हणजे खाडिलकरांच्या बरोबर उलट मनोभूमिका येथे आढळते. पुराणांची रूपके करण्याऐवजी आशयाला सोईस्कर ‘ नवे पुराण ’च येथे अस्तित्वात आले. ह्या नव्या पुराणांची आणखी पुढची अवस्था म्हणजे

केवळ अद्भुतरम्य, काल्पनिक पौराणिक Fantasy कथा! श्री. दिघे यांची ' गानलुब्धा मृगनयना ' हे याच केवळ अद्भुतरम्यतेचे उदाहरण म्हणता येईल.

' क्रौंचवध ' कादंबरीचे स्थान

' क्रौंचवध ' ह्या कादंबरीने ' प्रतीकां ' च्या वापरण्याची वाटचाल संपूर्ण झाली. हे नाव प्रतीकात्मक आहे. एक संपूर्ण सामाजिक कादंबरी ' क्रौंचवध ' ह्या पौराणिक प्रतीकाच्या छायेखाली नांदते. बुद्धी व भावना हे जणु क्रौंचयुगुल आहे. जसे त्या ' क्रौंचवधा ' मध्ये व्याधाला शाप मिळाल्याचे आपण वाचतो तसेच येथेही होते. बुद्धी व भावना यांपैकी एकाचा वध केल्याने जीवन अपूर्ण अर्थशून्य (की भयानक) बनेल. आजच्या जगाने ' भावविश्व ' मारून काय साधले ? या नव्या व्याधाच्याही नशिबी ' त्वं शाश्वतीसमः प्रतिष्ठा मा आगमः । ' हाच शाप आहे. क्रौंचवधाच्या ह्या प्रतीकाचा हळुवार अर्थ आजच्या समाजातील मोठ्या समस्येला लावण्याचा खांडेकरांचा प्रयत्न होता. खांडेकरांची ही आवड जुनीच होती. ' कांचनमृगा 'पासून खांडेकर प्रतीकांचा वापर करीत होते. ' क्रौंचवध 'मधील व्याधाशी समांतर अर्वाचीन कथेतला व्याध घेतला तर त्याच्याही नशिबी अप्रतिष्ठित जीवनच आहे. हे सुचविण्याचे कार्य हे प्रतीक करते. केवळ पौराणिकच नव्हे तर निसर्गातून प्रतीके शोधणारे त्याचे मन ' पांढरे ढग ' निर्माण करून अगोदरच बसले होते. काही टीकाकारांना ' क्रौंचवध ' हे प्रतीक त्यांच्या सर्व प्रतीकांत जास्त यशस्वी व विषयाशी निगडित राहिलेले आहे असे वाटते. परंतु ' पांढरे ढग ' हेच प्रतीक अधिक अन्वर्थक ठरेल. ' क्रौंचवध ' हे रूपक नव्हे. प्रतीक होते. त्यातील आशय, घटना, पात्रे, भाषा सारे काही अर्वाचीन आहे. फक्त एखादा चित्रकार काही रेषा ठळक मारून जशी चित्राची व्याप्ती स्पष्ट करतो त्याप्रमाणे ' क्रौंचवध ' ह्या परिचित नावाने त्या सामाजिक कादंबरीची मर्यादा निश्चित केली.

' ययाती 'चा मार्ग

क्रौंचवध व नंतरच्या काही कादंबऱ्या आशयाने सामाजिक, रूपाने पौराणिक संदर्भाच्या छायेत वावरल्या. परंतु १९५९ साली प्रसिद्ध झालेल्या ' ययाती 'ने वेगळाच मार्ग चोखाळला. ' क्रौंचवधा 'नंतर प्रादेशिकता, सामूहिकता, संज्ञाप्रवाह इत्यादि नव्या वेगळ्याच मार्गांनी मराठी कादंबरी गेली. ती १९५९ मध्ये पुन्हा ' पौराणिक ' मार्गावर आली. ' अश्रू 'मध्ये खांडेकरांनी रूपककथा टाकल्या आहेत. खांडेकर हे सामाजिक जीवनाचा कलेशी मेळ घालणारे लेखक असल्याने त्यांची कला वेळोवेळी अभिव्यक्तीसाठी नवीनवी जागा शोधीत असते. आणि हा नवा आविष्कार ' ययाती 'च्या रूपाने प्रगट झाला. ' ययाती 'चा

आरंभ १९५२च्या 'अश्रू' पूर्वीचा असल्याचे खांडेकर सांगतात. म्हणजे ह्या कादंबरीचे बीज 'कौंचवधा'नंतर व 'अश्रू'पूर्वीचे म्हणावे लागते, व प्रतीकात्मक नांवापासून संपूर्ण पौराणिक कादंबरीच लिहिण्याची इच्छा हा विकासक्रम पटण्याजोगा आहे. 'ययाति' ही ययातीचीच कथा आहे. प्रतीकरूपाने आजच्या कामोपभोगाचे ते काढलेले चित्र नव्हे. खांडेकरांच्या कादंबऱ्या व प्रस्तावना ही खांडेकरांची दोन मने आहेत. बहुतांशी त्यांचे पटत नाही. या कादंरीतही हा प्रकार घडला आहे. 'ययाति' हा आजच्या युगप्रवृत्तीचे प्रतीक आहे अशा अर्थाचे विधान ते प्रस्तावनेत करतात. म्हणजे लेखकाला ही कादंबरीही 'प्रतीक' म्हणूनच मानायची आहे. हेच खरे दुर्दैव होय. प्रतीक सोडले तर ह्या कलाकृतीत पुष्कळच कलात्मकता आढळते व पुढे पुढे प्रतीकाच्या पूर्तीसाठी लेखक भगीरथ प्रयत्न करू लागतो व 'नेत्रदीपक' अपयश मिळवतो! 'ययाती' जाण्याचा यत्न करतो आपल्या मार्गाने; लेखक त्याला प्रतीक म्हणून बाहुल्यासारखा नाचवू पाहातो व मग धड पृथ्वीवरील आशयही नाही व स्वर्गातील कल्पनारम्यत्वही नाही अशा अवस्थेत खांडेकरांचा 'ययाती' त्रिशंकूसारखा लोंबकळताना आढळतो! लेखकाच्या प्रस्तावना त्याची भूमिका स्पष्ट करण्यासाठी असतात. दूरवरच्या भविष्यकाळात ह्या प्रस्तावना, कलाकृती व टीकाकाराची दृष्टी यांबद्दल वाद माजतील अशा भ्रमोत्पादक प्रस्तावना लेखक लिहीत आला आहे. गीताकाराचा अर्थ व ज्ञानेश्वरीचा अर्थ हे दोन वेगवेगळे डोंगर होत, असे वामनपंडिताने म्हटले आहे. तेथे निदान सहस्राधिक वर्षांहून दूरावलेले दोन लेखक तरी आहेत. येथे एकच लेखक कलाकृती रंगवितो एका रंगाने व प्रस्तावनेत सांगतो की ती दुसऱ्याच रंगाने रंगली आहे म्हणून. म्हणून 'ययाती'चा मार्ग ययातीला प्रथम अनुसरायला दिला पाहिजे व मग खांडेकरांनी काढलेले ययातिनवनीत पाहिले पाहिजे.

'ययाती'चे मर्मस्थान

'कामाचे थैमान मानवी जीवनाचा नाश करते' हे जीवनातल सत्य काही नवे नव्हे. खांडेकरांनी त्या सत्याचा आविष्कार कसा केला ते पहायला हवे. लेखक कल्पनारम्यतेने भरून (Romantic imagination) लेखन करतो आहे. पहिल्या काही पृष्ठांच्या वाचनाने हे सहज उमगते. लेखकाची ही शक्ती हे खांडेकरांच्या लेखनाचे मर्मस्थान आहे. त्यांच्या कलेला जर विकसण्याची संधी मिळाली तर त्याचा फुलोरा कसा होतो हे 'ययाती'त पाहायला मिळते. श्री. सानेगुरुजी व खांडेकर यांच्यांतला हा फरक येथे स्पष्ट होतो. श्री. साने हे कलेला गौण व बटिक मानीत असल्यामुळे 'आस्तिक'ची त्रेधा उडाली! आर्य-

अनार्यांच्या (की हिंदु-मुसलमानांच्या) झगड्यात ते रंगले व कला पार विसरून गेले ! ! ययातीच्या पुष्कळशा लेखनांत कलेचे अस्तित्व, त्याची रंगत साधली आहे. कादंबरी वाचीत असताना गद्यात लिहिलेल्या महाकाव्याचा घाट तिला येतो. ' पूर्वेच्या महाद्वारातून सूर्याचा रथ वेगाने बाहेर पडत होता. त्याच्या सोनेरी चाकांनी उडवलेली धूळ किती मोहक दिसत होती ' अशी कल्पनांनी नटलेली दृश्ये; अथवा ' जी नदी तहानेने व्याकुळ झालेल्या मनुष्याची तृषा शांत करते तीच पुढे खोल पाण्यात त्याचा प्राण घेते ' असल्या चमत्कृतिजनक विचारांची आंदोलने; ' हे भरभर बदलणारे संध्यारंग—केशरी, अंजिरी, नारिंगी ! हे बहुमोल शालूंचे रंग आहेत. स्वर्गद्वारात प्रियकराची अधीरतेने वाट पाहाणारी कुणी अप्सरा, त्याला कोणती वेषभूषा आवडेल या संभ्रमात पडली असावी...समोर पसरलेल्या ह्या अद्‌भुत सौंदर्याला माझी दृष्ट लागेल असे मला वाटू लागले ' असल्या सौंदर्याच्या साक्षी. यांनी कादंबरीला नेहमीच्या, सरावलेल्या विश्वातून स्वप्नमय सौंदर्याच्या विश्वात नेण्याचा यत्न हे सर्व घटक करीत आहेत. ' ययाती 'चे पहिले स्थान नव्या वेगळ्या स्वप्नाळू विश्वाच्या पातळीवर नेण्याचे आहे. सामाजिक कादंबरीत जो भाषेचा दोष आपण म्हणतो तो दोषच या ठिकाणी गुणरूपाने अवतरला आहे. ज्या वाचकाने हे मर्मस्थान ओळखले नाही, त्याला या कादंबरीतील कलात्मकता ध्यानातच येणार नाही. कृत्रिम अलंकारिक भाषा व कल्पनांचा, चिंतनांचा, स्वप्नांचा सतत दळवळणारा सुगंध ह्याच्या द्वारे लेखक वाचकाला एका नव्या स्वप्नसृष्टीत घेऊन जातो. लोकमान्य टिळकांचे मोठेपण स्वयंसिद्ध आहे. पण म्हणून ' सुगंधा 'चा त्यांनी अनमान करायला नको होता. सुगंधाचा उबग आलेले लोकमान्य आजच्याही टीकाशास्त्रात वावरताना आढळतात. ' अश्रू 'च्या वेळी खांडेकरांनी (त्यातल्या त्यात) भाषा व्यवहारी व वास्तव केली होती. ' ययाती 'मध्ये आपल्या कल्पनाशक्तीला स्वैर सोडले आहे. उधळणारा घोडा, कळ दाबल्यावर उघडणारी चोरदारे, भुयारे, तळघरे, पुष्पमंचक, लतावेली, पौर्णिमेची उन्मादकता ह्या साऱ्यांना—अद्‌भुताला, रम्यतेला, उन्मादकतेला मुक्तद्वारच मिळाले. ' ययाति ' खांडेकरांच्या मनात बरेच वर्षे घोळत राहिला होता असे ते सांगतात. त्यांच्या मते कारणे अन्य असतीलही. पण ' ययाति ' हा त्यांच्या लेखनकलेचा महत्तम साधारण विभाजक आहे ! कल्पनारम्यतावादाचे सारे विशेष या कादंबरीत उसळी मारून वर आले. याचे कारण ' ययाती 'च्या कथेत खांडेकरांच्या प्रतिभेचे सारे धर्म उतरले आहेत. ' ययाति ' मनात राहिला याचे हे कारण होय. ' ययाति ' ह्या कादंबरीचे, त्याच्या कर्त्याचे व खुद्द ययातीचेही मर्मस्थान कल्पनारम्यता (Romanticism) हेच आहे.

' ययाती 'च्या कथेबद्दल थोडेसे

खांडेकरांनी ' ययाति ' सोयीसाठी बदलल्याची तक्रार ऐकू येते. हे खोटे नाही. मात्र हा हक्क खांडेकरांना आहे व तो त्यांनी बजावला एवढेच म्हणता येईल. मराठीत जुन्या साहित्याचे परिशीलन करताना हा प्रश्न नेहमीच उभा राहातो. भवभूतीसारखा नाटककार रामचरित्र बदलू शकतो; राधा हे काल्पनिक पात्र कवी निर्माण करून कृष्णाच्या बरोबरीने अमर करू शकतो; याचा अर्थच असा की, सोयीसाठी कथा बदलण्याचा हक्क लेखकांनी आजवर बजावला आहे व ते स्वातंत्र्य लेखकाला दिलेच पाहिजे. मूळ कथेचे विडंबने होईल असा बदल करू नये व केलेला बदल कलामूल्याच्या दृष्टीने पोषक व मोहक ठरावा एवढीच अट फारतर मानता येईल. खांडेकरांनी केलेले फरक त्यांना स्वतःला माहीत आहेत व त्यांचे बदल उपरिनिर्दिष्ट अटी पुऱ्या करतात. 'ययाती'च्या मूळकथेत त्यांनी फार बदल केलेला नाही. देवयानीचे व्यक्तिमत्व खलत्वाकडे झुकते, यतीच्या व्यक्तिमत्वाचा आविष्कारच नवा आहे, ययातीची माता स्वसौंदर्य टिकवू पाहाणारी होती, इत्यादि फरक चटकन् आढळतात. परंतु ' ययाति ' कामग्रस्त आहे हे त्यांचे मूळ स्वरूप तसेच ठेवले आहे. उलट ' त्याने नानाप्रकारच्या स्त्रियांचा उपभोग घेतला ' हे एक वाक्य अनेक स्त्रियांच्या उपभोगांची वर्णने करून सचित्र केले असे म्हणता येईल.

भावनादर्शनाची पद्धती

प्रत्येक लेखकाची भावदर्शनाची पद्धत वेगळी असते. ' ययाती 'मध्ये लेखकाने विरोधी भाववृत्तीच्या ' सहजीवना 'ने भाववृत्ति साधली आहे. विरोधी वृत्ती समोरासमोर आल्या, की हळुवारपणातली लिलीची फुले व भावशून्यतेचे कंटक वेगळे होतात व ' लिलीची फुले ' भावनांचे दर्शन चांगले घडवितात. पक्षिहत्या करून ययाति येतो. त्याची माता त्याला मांस शिजवून घालते. ह्या क्रूर प्रेमळ हृदयाशेजारी ययातीचे व्यथित हृदय उभे केले आहे. त्याला आठवण होते त्या मृत पक्षिणीची. ' या मांसाचा कण न कण शेवटच्या क्षणापर्यंत पिलांकरता धडपडत होता. ' हे चित्र असे विरोधी उभे केले आहे. दुसऱ्या एके ठिकाणी देवयानीच्या पहिल्या समागमाचे चित्र आले आहे. त्या रात्री चांदण्याचे नाजुक पैंजण वाजवीत आल्या. त्या रात्री म्हणजे सरोवरे होती. प्रणयक्रीडांच्या विविध रंगांनी फुललेली '—असल्या धुंद, नाजुक अनुभवांचे चित्र येते न येते तोच ' दरबारात काय कमी नर्तिका आहेत ? ' असा रुक्ष प्रश्न मुद्दाम विचारून नृत्य टाळणारी देवयानी दिसते. येथेही हा विरोधभावदर्शनाचाच प्रकार होय. शर्मिष्ठेच्या प्रणयातला सोनटक्का नी देवयानीच्या उपभोगातला कवठी चाफा

अशाच विरोधाने रंगतो. प्रत्येक स्त्रीच्या उपभोगानंतरही 'अपूर्ण कामे जळजळणारा' ययाति व स्त्रीसुखाची इच्छाच न करणारा यती ह्यांचाही विरोध लक्षात येतो.

पात्रानुवर्ती आत्मचरित्रात्मक रचनेमुळे भावनादर्शनाला मदत होते (कथाप्रवाह मात्र स्खलित होतो). शर्मिष्ठेला आपण माता होणार ह्या कल्पनेने झालेला आनंद, यमाचा रथ आपल्याला घेऊन जात असल्याचे पाहाणाऱ्या ययातीची तडफड, सोनेरी केसांची अलका शोधण्यामागची त्याची धडपड, मित्राची वाग्दत्त वधू व पुतणी यांच्या तारुण्यकुसुमांचा आपण उपभोगाने नाश केला हे कळताच त्याला होणारी व्यथा—ह्या मागच्या भावना उत्कटतेने खांडेकरांनी रंगविल्या आहेत.

'ययाती'मधील इतरेजन

खांडेकरांना ज्या विचाराने छळले तो विचार 'शर्मिष्ठेप्रमाणे हो' या बचनाने आणि कादंबरी जी निर्माण झाली ती 'ययाति'! शर्मिष्ठा अजून आपल्याला भेटेल अशी आशा लेखकाने व्यक्त केली आहे. 'ययाति'च्या जीवनातले 'कामपिसाटपण' हेच खांडेकरांनी निवडले व त्याचा परिणाम अपरिहार्य झाला. 'ययाती'च्या भोवती फिरण्यापलीकडे त्यातील इतरेजनांना काही कार्यच उरले नाही. अपवाद फक्त कचाचा. पुराणातील कचाच्या स्वभावरेखेत लेखकाने बदल केला खरा. कचाला या कथेतील रचनेत (Structure) पुष्कळ स्थान आहे. 'ययाती'च्या कामपिसाटपणाला कच हा उतारा म्हणता येईल. या कादंबरीत, गरीब बिचारा कच लेखकाने असा काही उलटासुलटा पिरगळून टाकला आहे की, त्या व्यक्तिचित्राला निश्चित रूपच प्राप्त होत नाही. नव्या जगाची जी स्वप्ने खांडेकरांना पडतात त्याची चित्रे कचाच्या व्यक्तिचित्रात सामावण्याचा यत्न त्यात आहे. हिंसा व विध्वंस यांचा 'प्रतिकच' लेखकाला अभिप्रेत दिसतो. मात्र ही त्याची अपेक्षित कामगिरी करण्याची सक्ती केल्यामुळे कचाचा विचका उडून गेला आहे. त्या मानाने कल्पनेतून निर्माण झालेली पात्रेच प्राधान्य मिळवितात. सोनेरी केसांची अलका, माधवी आणि ययातीला स्त्रिया पुरवणारा मंदार ही तीन व्यक्तिमत्वे ययातीशी निगडित, सुसंगत व संस्मरणीय उतरली आहेत.

'ययाति' हा विषय खांडेकरांना रंगविता येईल का?

खांडेकरांच्या लेखनाचे वैशिष्ट्य असे की, त्यांना सुचते पुष्कळ व सुंदर; परंतु कलाकृती मात्र कमी दर्जाची होते. खांडेकरांच्या आजवरच्या लेखनाने

त्यांच्या यशापयशाच्या मर्यादा ठरल्या आहेत. या मर्यादा जर त्यांनी ओलांडल्या तर उत्तमच. आता ते शक्य वाटत नाही. आजवरच्या त्यांच्या एकाही कादंबरीतील प्रणयप्रसंग अमर व्हावा इतका उतरलेला नाही. 'ययाति' ह्या कथेचा गाभा ययातीच्या पहिल्या प्रणयापासून उपभोगाची उग्रता व्यक्त करण्यात आहे. खांडेकरांच्या लेखनकलेत हा गुण नव्हता व 'ययाती' वाचूनही तो नाही हेच जाणवते. एकामागून एका स्त्रीच्या संभोगानंतरही असंतुष्ट राहणाऱ्या माणसाचे चित्र ते रेखाटू शकत नाहीत. मागे एकदा 'जळलेला मोहोर' मध्ये असा यत्न झाला होता. तोही असाच अपयशी ठरला होता. ययातीच्या जीवनातला प्रणयविषयक बेफामपणा ते दाखवू शकत नाहीत. केवळ संभोग-चित्राइतके उथळ (Cheap) लेखन त्यांनी केले नाही हे खरे (हेही त्यांच्या प्रवृत्तीचेच अंग आहे), पण सांकेतिक चुंबनालिंगनाची शब्दचित्रे, पुष्पशय्या, चंद्रसूर्य, गंधमादकता असल्या वर्णनांनी ते भागणार नाही. (अलकेची पहिली भेट पुष्कळशी नीरस वाटते. ते ययातीचे खरे प्रेम आहे. त्यात हळूवार स्वप्नाळु-पणा उतरला असला तरी पुरेसा नाही.) जिथे जिथे म्हणून अशा उपभोगांचीच वर्णने येतात तेथे तेथे कादंबरी उतरते. फिकी पडते.

केवळ उपभोगांचीच नव्हेत तर इतर मनोहारी भावस्पर्शी प्रसंग खांडेकरांनी योजले आहेत व लेखनशैलीच्या दुबळेपणामुळे ते फसले आहेत. ययातीला वृद्धत्वाचा मिळालेला शाप ही केवढी दारुण घटना आहे? तरुण देवयानीकडे वळायला त्याला भिती वाटते व वृद्ध ययातीकडे देवयानीला पहावत नाही हा प्रसंग मनोहर नव्हता काय? वृद्ध पुरूला कुरवाळीत बसलेल्या शर्मिष्ठेकडे ययाति वळतो. प्रत्येकाच्या मनात केवढा क्षोभ आहे? हे सारे प्रसंग लेखणीच्या दुर्बलतेने निस्सत्व केले आहेत. 'ययाति' रंगविण्यासाठी आवश्यक ती शृंगारवृत्ती व लेखनशैलीच खांडेकरांकडे नाही. कल्पनारम्यवादातले हे पुष्प त्यांची लेखणी फुलवू शकत नाही. म्हणून 'ययाति' क्रमाक्रमाला निष्प्रभ होऊ लागतो. 'ययाति'काराची तरल कल्पना व तोकडी लेखणी यांमुळे 'ययाति' हे एक 'आकर्षक भव्य अपयश' ठरले आहे. 'पराभूत सौंदर्य' झाले आहे.

'ययाति'ला विरोध करणारा 'ययाति'

ययातीच्या व्यक्तिचित्रणात लेखकाने धोरण राखले आहे. तो अतिकामी आहे. तेवढी एक उणीव जर वगळली तर ययाती राजा आहे हे जाणवेल इतके त्याचे व्यक्तिमत्त्व ठसठशीत आढळते. त्याच्या मनात अनेकदा मोठे उदात्त विचार येतात (ययातीची 'सूक्ते' पुराणात प्रसिद्ध आहेत). तो आत्मशोधक आहे. उदात्त मनाचाही आहे म्हणून तर त्याची शोकांतिका अधिक करुण होते. आपण

चुकतो आहोत हे समजूनही स्वतःला आवरू न शकलेला तो मानव आहे. ' सुख उपभोगूनही सुखी होणार नाही ' असे त्याच्या नशिबीचे ज्योतिष; देवयानीवर प्रथम प्रेम करणारा व तिने मद्यपानामुळे स्पर्शालाही बंदी केलेला तो अभागी पती; याचमुळे सारी दुःखे स्त्रीसुखात विसरू पाहणारा ययाति हा तरुण राजा होय. पूर्वजांची पापे आपणास छळणार या नियतीमुळे, नियतीवर मात करू पाहणारा व मग पळून जाऊ पाहाणारा; आसक्तीच्या अतितीव्र टोकापासून विरक्तीच्या कंटकशून्य टोकापर्यंत सरकत जाणारा; असा हा ययाती लेखकाने धोरणपूर्वक निर्मिला आहे.

परंतु

या सर्वांहून वेगळा ' सोनेरी केसांची मुलगी शोधणारा ' ययाति अगदी वेगळाच आहे. स्त्रीचा पहिला अनुभव त्याच्या आयुष्यात आला. तो आणला सोनेरी केसांच्या अलकेने. मग तो स्त्री उपभोगीत जगला पण त्या सोनेरी केसांच्या मुलीला विसरला नाही. प्रत्येक स्त्रीच्या संभोगात, आलिंगनात, चुंबनात तो ती पहिली अलका शोधतो आहे पण मिळत नाही. मंदार त्याला फसवण्याचा यत्न करतो. हा ययाति कुठला ? हे काही कामपिसाटाचे मन नव्हे. उलट पहिल्या प्रेमाची उत्कट एकनिष्ठा परत मिळवू पाहणारा ययाती कादंबरीच्या नायक ययातीशी विरोध करतो की काय अशीहि शंका येते.

' पार्श्वभूमी ' वरील ' ययाति ' !

कादंबरीच्या शेवटी पार्श्वभूमी देणाऱ्या लेखकाला प्रामाणिक धरायला हरकत नाही. आपल्या पार्श्वभूमीचे वजन पडून वाचकाच्या स्वातंत्र्यावर घाला येऊ नये असा हेतु या प्रामाणिकपणामागे गृहीत धरता येतो. उपरिनिर्दिष्ट ' ययाती ' चे दर्शन अशाच स्वतंत्र बुद्धीने घेतल्यावर लेखकाच्या म्हणण्याचा विचार केलाच पाहिजे. खरी अडचण इथेच आढळते. खांडेकर म्हणतात, ' जुनी आत्मिक मूल्ये नष्ट झाली आहेत, आणि नवी आत्मिक मूल्ये निर्माण झालेली नाहीत. अशा संधिकालात आजचा सर्वसामान्य पुरुष वावरत आहे '.... ' पुराणातील ययातीची कथा स्त्रीपुरुषसुखापुरती मर्यादित होती. आजचा ययाति तसा नाही '.... ' कामवासना व प्रेमभावना यांची समाजात वाढत्या प्रमाणात गल्लत होते '.... ' ययाति हा सामान्य मनुष्याचा प्रतिनिधी आहे '.... ' आजच्या माणसाला सुख व आनंद यांतला फरकच कळेनासा झाला आहे '.... ' उपभोग—अधिक उपभोग, या ययातीच्या मार्गाने जाऊन माणूस सुखी होणार नाही ही गोष्ट उघड आहे. '.... ' अर्थ व काम यांच्या स्वैर संचारावर आणि नग्न नर्तनावर

ज्या समाजात धर्माचे नियंत्रण नसेल– मग तो धर्म जुन्या काळच्या ईश्वर-श्रद्धेसारखा अथवा कर्तव्यनिष्ठेसारखा असो, किंवा नव्या काळातील समाजसेवेसारखा अथवा मानवप्रेमासारखा असो–त्या समाजाचे अधःपतन आज ना उद्या झाल्याशिवाय राहात नाही. ययातीच्या कथेची निरंतन स्वरूपाची ही शिकवण आहे '... 'कामवासना, कामभावना, प्रीतिभावना व भक्तिभावना ही या (कामवासनेची) एकाच वासनेची क्रमाक्रमाने अधिक सूक्ष्म, सुंदर, उन्नत व उदात्त होत जाणारी चार रूपे आहेत. '

खांडेकरांच्या मते त्यांचा ' ययाति ' हे सारे सांगू पाहात आहे. उद्याच्या जगाला त्याचे भीषण भवितव्य अगोदरच स्वचरित्रावरून दाखवितो आहे.

— आणि हे खांडेकरांचे सांगणे व्यर्थ ठरविणारी ही कादंबरी आहे. खांडेकरांची ' आजकाल'बद्दलची मते प्रसिद्ध आहेत. 'अश्रू'पासून ते असले काहीतरी सांगत आहेत. तेव्हा धर्म वगळून अधःपतन अपरिहार्य आहे वगैरे त्यांची मते प्रामाणिक होत. ' ययाती ' मधून हा सारा उपदेश, संदेश देण्यात लेखकाला यश लाभलेले नाही. कलावंत खांडेकरांच्या मनात दुसरा एक छुपा उपदेशक (जीवनवादी) खांडेकर वावरतो. ह्या दोघांचा झगडा चालू असतो. कलावंत खांडेकर लढाया जिंकतो पण युद्ध हरतो ! म्हणूनच खांडेकरांचा पराभव होतो. जी कथा वाचकाला ययातीची वाटते, ती खांडेकर आजच्या माणसाची प्रातिनिधिक मानतात व वाचकाला चक्क बनवतात ! ' ययाति ' ही कामकथा (मेनकातली नव्हे !) आहे. एवढेच नव्हे कामविषयक चार रूपांचीही थोडीफार सोय लावता येईल !! पण ययातीच्या कथेपासून काढलेली इतर विधाने टिकणार नाहीत. त्यातल्या त्यात कचाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा आविष्कार करताना नव्या जगाचा तो आशास्थान असल्याचा उल्लेख असाच निरर्थक वाटतो. ययातीला अखेरच्या योगी अवस्थेत एकदम ' काम व अर्थ हे महान् पुरुषार्थ आहेत....पण हे पुरुषार्थ केव्हा अंध होतील याचा नेम नसतो '–असे तत्त्वज्ञान बोलायला खांडेकरांनी सक्तीने लावले आहे. यातील अर्थाचा अकस्मात ययातीने उपयोग करावा हे केवळ निरर्थक वाटते. कारण कादंबरीत या अर्थमूल्याचा विकास झालेलाच नाही. एकंदरीत खांडेकराचे हे आग्रह (Claims) व्यर्थ आहेत. कमी श्रेष्ठ लेखकाने अशी विधाने केली असती तर त्याला साहित्यातला ' बालिश ' साहित्यिक हे नाव मिळाले असते !

या कादंबरीचे साहित्यातील स्थान

उद्याच्या इतिहासकाराला ' ययाति ' या कादंबरीचा फार उपयोग होईल. आजची कादंबरी वास्तव–क्वचित् वास्तवाचा अतिरेक, आत्मनिष्ठ अशा कला-

खंडात वाढली आहे. या कादंबरीने उद्याच्या जीवनाची स्वप्ने पाहिलेली नाहीत. उलट कालच्या कादंबरीकारांना ध्येय होते. हरिभाऊंपासून खांडेकरांपर्यंत (फडके थोडासा अपवाद) सारे कादंबरीकार समाजजीवन व कलात्मकता यांचा समन्वय घडवीत आले होते. स्वप्नरंजन, दुष्प्राप्याचा ध्यास, उत्तुंग ध्येयनिष्ठा ही सारी कलात्मक सौंदर्याच्या रूपाने मांडणारी प्रवृत्ती म्हणजेच कल्पनारम्यवाद (Romanticism). 'ययाति' जरी कालदृष्ट्या आजची असली तरी प्रवृत्तीने कालची आहे. वाङ्मयीन अभिरुचीचे गतिचक्र उलटवण्याचे सामर्थ्य या कादंबरीत आहे का ते उद्याच्या इतिहासकाराला आढळून येईल. 'आज'च्या कादंबरीला जुनी प्रवृत्ती 'ययाती'च्या रूपाने आव्हान द्यायला तयार झाली आहे.

या आव्हानामागील शक्ती

जुन्या तंत्राची बंदिस्त घडण, साहित्यनिर्मितीतून आग्रहाने प्रतिपादिले गेलेले महत्त्वाचे जीवनमूल्य, सौंदर्याच्या अनुभूतीची ऐंद्रीय संवेदना व जुन्या विश्वात वाचकाला घेऊन जाणारी शैलीची ताकद ह्या साऱ्यांच्या बळावर खांडेकर अभिरुचीचे चक्र उलटवू पाहात आहेत. त्यांच्या 'ययाती'मध्ये हे चक्र उलटे फिरविण्याची ताकद आहे का?

गेली काही वर्षे हे अभिरुचीचे चक्र फिरू लागल्याची लक्षणे दिसत आहेत. कोलंबोत पाऊस आला, की लवकरच महाराष्ट्रात येतो. तसे ह्या बदलत्या अभिरुचीचे वारे इतरत्र वाहू लागले आहेत. नाटकाच्या क्षेत्रात ह्या कल्पनारम्यतावादाने मूळ धरले आहे. वरेरकरांचे 'भूमिकन्या सीता' ह्या नाटकाने असाच जुन्या कथेचा नवा शोध केला. कानेटकरांचे 'देवाचे मनोराज्य', दारव्हेकरांचे 'चंद्र नभीचा ढळला' अशी अनेक नाटके Fantasy म्हणून यशस्वी होत आहेत. ह्यांपैकी एकही लेखक केवळ लोकरंजनासाठी साहित्य लिहिणारा नव्हे. मर्ढेकरांना कवितेत 'कर्ण' स्फुरला, तशी पाडगावकरांना 'राधा' गवसली. दुर्गा भागवत 'व्यासकथां'चा शोध घेत आहेत. तेव्हा मनोवृत्तीत सर्वत्र बदल होतो आहे. हळुहळु, कळणार नाही, इतक्या सहज अभिरुची बदलते आहे व 'ययाति' हा बदलत्या अभिरुचीचा कादंबरीपुरता 'दीपस्तंभ' ठरण्याची शक्यता डावलता येणार नाही. हे 'उद्याचे' उत्तर खरे, पण आज ते द्यावे असे वाटावे इतकी जादू 'ययाति' घालू शकतो हे मात्र निर्विवाद.

८

मेकॅनो

कामरूपिणी प्रतिभा

एखाद्या गायकाला एखादा राग आळवायला सांगावे व सभोवती विविध वृत्तीच्या चित्रकारांना बसायला लावावे. त्या संगीताचे स्वर त्यांनी रेखांकित करावे. त्या प्रत्येकाच्या रेखाचित्रात वैचित्र्य आढळेल. एकाच अनुभवाच्या दोन आकृती अगदी सारख्या येणार नाहीत. एखाद्या साहित्यिकाला तो अनुभव काव्यरूपाने मांडावा असे वाटेल. एखाद्याला त्यातून नाटक स्फुरेल. प्रतिभा ही कामरूपिणी असल्याने यथाकाम रूपे धारण करते. प्रणयाचा अनुभव एखादा लेखक आत्मचरित्राच्या पद्धतीने उघडपणे सांगतो. दुसरा रूपकाच्या शालीतून सुचवितो. तिसरा एखादा आपले अनुभवविश्व पत्ररूपाने सांगू लागतो. जसे 'मेकॅनो'चे ठोकळे वेगवेगळे लावून त्यातून वेगवेगळ्या आकृत्या निर्माण करता येतात, तसे साहित्याचेही आकार विविध होतात. ही कामरूपिणी प्रतिभा विविधतेत एकता व एकतेत विविधता दाखवीत राहाते. पत्ररूपाने कादंबरी लिहिण्याचा यत्न हा मेकॅनोसारखा आहे. अनुभवाचे ठोकळे एका वेगळ्या धर्तीने लावून बनवलेली एक आकृती असे पत्ररूप कादंबरीबद्दल म्हणता येईल.

पत्ररूप कादंबरीचा इतिहास

१९३५ पूर्वीच मराठीतील पत्ररूप कादंबऱ्यांना प्रारंभ झाला. १९३४ मध्ये 'इंदू काळे व सरला भोळे' प्रसिद्ध झाली होती. त्याच वर्षी 'इश्श मेला नवरा' या नावाच्या पत्ररूप कादंबरीची नोंद मिळते. त्याचे लेखक श्री. ना. ह. आवताडे.

पत्ररूप कादंबरी अशी कालिकदृष्ट्या १९३५ पूर्वीची खरी; पण विचार-प्रवाहांचा विचार करता या प्रकाराला पस्तीसनंतरच स्थान देणे योग्य ठरेल. १९३७ मध्ये श्रीधर देशपांडे यांची ' सहारा ' ही कादंबरी प्रसिद्ध झाली. याच वर्षी श्री. हडप यांनी ' बेगडी बंधने ' लिहिली. या सर्व कादंबऱ्या बहुतांशी स्त्री-जीवनाशी निगडीत आहेत. ' इंदू काळे व सरला भोळे ' या नावात नसले तरी कादंबरीत विनायकरावाला प्राधान्य आहे. १९५० मध्ये पु. भा. भावे कादंबरीकार म्हणून पुढे आले. त्या वर्षी त्यांची ' अकुलिना ' प्रसिद्ध झाली. (ग्रंथरूपाने) नंतर ' वर्षाव ', ' अंतराळ ' या कादंबऱ्यांची रचना हातावेगळी करून ते परत पत्ररूपाकडे वळलेले आढळतात. लोकसत्तेच्या दीपावली अंकात त्यांनी पुन्हा पत्ररूप कादंबरी लिहिली आहे. ती अद्यापि ग्रंथरूपाने न आल्याने त्या कलाकृतीचा विचार कक्षेबाहेरचा ठरतो.

पत्ररूप कादंबरीची वास्तवता, शक्यता व अपरिहार्यता

अशा कादंबरीवर कमालीची बंधने असतात. प्रकरणशः एखाद्या पात्राने कथा सांगत जाण्याशी या प्रकाराचे साम्य सहज जाणवते. पाश्चात्य साहित्यातही पत्ररूप कादंबरीची फारशी वाढ झाली नाही. सबंध कादंबरी दिनदर्शिकेच्या पानातून कथन करणाऱ्या Diary of Ana Frank या पत्रात्मक कादंबरीचा अंतर्भाव यात करायला हवा. अशा प्रकाराने कथा रचण्याची इच्छा मुळातच का व्हावी? नाविन्याची हौस हे तर नेहमीचेच कारण मानावे लागते. बहुधा असे दिसते की, दुरस्थाशी भावनात्मक नाते जोडणारे पत्र हे प्रभावी साधन ठरते. हे नाते केवळ भावनात्मकच राहू शकते असे नाही. व्यावहारिक पातळीवरही पत्रे असतात. त्यात उपयोग एवढेच मूल्य राहाते. माणसे पत्रात अधिकच मोकळेपणाने भावव्यक्ती करतात. वय, दर्जा, नाते, भक्ती, श्रद्धा इत्यादींमुळे माणसे मोकळे-पणाने मन स्पष्ट करीत नाहीत. त्यांच्या बोलण्यात अनेकांगी संकोच येतो. चटकन बोलून संपविण्याकडे असणारी प्रवृत्ती पत्रात व्यापक, पल्लेदार, इच्छा असल्यास भावगर्भ होते. प्रत्यक्ष व्यवहारातही अशी पुष्कळ उदाहरणे आढळतात. कॉलेज सोडून चळवळीत जाणारा तरुण आईवडिलांना चिठी ठेवून का जातो? वडिलांनी ठरविलेल्या वराशी लग्नाला उभी न राहाण्याची निश्चिती मुलगी का सांगते? कविप्रकृतीचा माणूस कारकुनी सोडताना साहेबालाही केव्हा केव्हा पत्र का पाठवतो? प्रत्यक्ष वादसंवादापेक्षा पत्रामध्ये मोकळे, भावपूर्ण, हवे ते सर्व बोलू शकू ही खात्री वाटते. पत्रात वाचक अपेक्षित आहे. दैनंदिनीत तो अजिबात वर्ज. दोहोंमधला हा भेद त्यातील साम्य लक्षात घेताना विसरून चालणार नाही. पत्रपद्धतीची ही शक्यता लक्षात घेऊन वारंवार लेखकांना मोह पडत असावा.

संवाद जसे वास्तव असतात तसे अवास्तवही असतात. पत्रेही अशीच असतात. पत्ररूप कादंबरीतली वास्तवता ही त्यातील आविष्काराच्या मर्यादेत आढळते. कादंबरीकारांना ' ही हवा, ही रात्र चांदणी, तो मादक गंध व शीतल स्पर्श ' इत्यादि वर्णनांनी कथेला येणारा भरीवपणा आणणे कठिण, अशक्यप्राय होते. त्यामुळे एक प्रकारचा वास्तवाचा भास ह्या कादंबरीत निर्माण होतो. पत्ररूप कादंबरीचा काही भाग यांत्रिक, उपराही ठरतो. केव्हा केव्हा आपण उगीचच खुलाशाची वा खुशालीची पत्रे लिहितो. कादंबरी हे एक जग असते. त्या जगात सार्थनिरर्थ, भावपूर्ण-भावशून्य, औपचारिक-व्यावहारिक अशा अनेक जोडया असतात. त्या साऱ्या पत्ररूप कादंबरीत आढळल्या, की वाचकाला वास्तवतेचा भास होतो. ह्यांपैकी काहींचे स्थान कादंबरीत गौण ठरते. पण ते अभावात्मक नसते. पत्ररूप कादंबरीत हा साहित्यप्रकार अपरिहार्य ठरायला हवा. हे सर्वच ललितकृतीचे मर्म ठरते. जेथे समोरासमोर पात्रे ठरत नाही, जेथे अंतर्गत संघर्ष तीव्रतम अवस्थेत असतो, जेथे सभोतीचे जग सर्वस्वी परकी भावनेशी समरस न होणारे असते, तेथे पत्ररूप आविष्कार आढळणे उचित ठरते. तेथेच कादंबरीच्या पत्रात्मकतेची कसोटी लागते व याच ठिकाणी पत्ररूप कादंबरी ही एक कृत्रिम रचना आहे, मेकॅनो आहे असे वाटू लागते. कादंबरीचा पत्ररूप आविष्कार अपरिहार्य ठरावा पण तो ठरत नाही, असे होते. याचे कारण पत्ररूप कादंबरीच्या अडचणीचा पुरा विचार न करता लेखक प्रयत्न करतो हे असावे. पत्ररूप कादंबरी दिसते सरळ आणि सोपी, प्रत्यक्षात ती वक्र व कठिण असल्याचे पटते. कारण त्यावरील काही बंधने होत.

पत्ररूप कादंबरीवरील बंधने

कादंबरी ह्या साहित्यप्रकाराची ठेवणच व्यापक आहे. सर्व कादंबरीतून जरी एक एकसंध अनुभूति जाणवत असली तरी त्या एकसंधतेतही अनुभवाचे पृथक्पृथक् अणु असतातच. ही पृथगात्मता अनेकमार्गी असते. माणसे त्या विश्वात वावरतात. पण केव्हाकेव्हा शेवटपर्यंत काही पात्रे एकमेकांना ओळखत नाहीत, बोलताना कुणी पाहात नाही. नेहमीच्या कादंबरीत हे जाणवत नाही. पत्ररूप कादंबरीतले विश्व परस्परांशी चटकन् जवळिक करणारे व म्हणून संकोच पावलेले (Compact) आढळते. त्यांच्या मर्यादा ठरीव, स्पष्ट, अल्पच राहातात. हे सारे मुळातच कादंबरीच्या विरोधी आहे. म्हणून हा प्रकार फारसा लोकप्रिय व यशस्वी ठरला नसावा.

पत्रे निवेदन करतात. या निवेदनातला वारा काढून घेतलेला असतो. नेहमीच्या कादंबरीतली पात्रे ' धावतधावत जिना उतरून जातात. ' अथवा

'तो तिच्या उभार वक्षस्थळाकडे लोभसवाण्या नजरेने पाहातो.' तसेच 'संतापाने मुठी वळवून केसांचा झुपका एका झटक्यात मागे टाकून' ओरडतो 'इन्किलाब झिंदाबाद'......अशा कित्येक गोष्टी करीत राहातात. त्यांचे निवेदन लेखक मोठ्या शैलीदार, वेधक, संपूर्णपणे करतो. पत्ररूप कादंबरीलेखकाला ही निवेदने करता येत नाहीत. अगदी स्वतःच 'तिच्या ओठावर ओठ टेकले' तरीसुद्धा ते लिहिले की, कृत्रिम वाटू लागते. 'मी म्हणालो,' 'मग तो म्हणाला' अशा वाक्यांची धाटणी चमत्कारिक वाटू लागते. 'रपरपणारा चिखल', 'उल्हसित करणारी गोड थंडी', 'वाऱ्यावर डुलणारी टपोरी कणसे' वर्णन करता येत नाही. आणि कादंबरी हा साहित्यप्रकारच असा आहे की, त्यात ह्या निवेदनांना महत्त्वाचे स्थान असते, ती लेखक टाळू लागला तर गोडी जाते; लिहू लागला तर वास्तवतेवर आक्रमण होते.

कादंबरीतील माणसे बहुशः एकाच गावची असतात. परीक्षा, नोकरी, मुलाखत (Interview) असल्या अपरिहार्य कारणांनी माणसे दूरावली की, ती पत्राने जवळिक शोधू लागतात. व्यवहारात आपण गावातल्या गावात, कुटुंबाकुटुंबात आपले मत असे पत्राने कळवतो का ?—प्रेमात सापडून काही चोरटी प्रणयपत्रे प्रवास करतात हे मान्य; मात्र एरवी हे शक्य दिसत नाही. केव्हाकेव्हा आपण पत्रांची वाट पाहात बसतो, ती येत नाहीत. कादंबरीत बहुशः ही पत्रे अगदी रेल्वेच्या वेळापत्रकाइतकी नियमबद्ध व वक्तशीर होतात (गाड्यासुद्धा इतक्या वेळेवर येत नाहीत !)

पत्रात लेखकाला स्थान नसते. त्यामुळे परोक्ष घडलेल्या प्रसंगाचे चित्रण करणे केवळ अशक्य होऊन बसते. जर तो पत्रातून या घटना न लिहील तर कथेचा ओघच संपुष्टात येतो. नोंदील तर त्यातला कृत्रिमपणामुळे त्याचा गोडवा संपुष्टात येतो. असा हा पेच होय.

'पत्रपद्धती'तील पत्रपद्धती

अशा कादंबऱ्या एकसुरी अथवा सारख्या होण्याची शक्यता पुष्कळ असते. अनेक माणसे अनेक गतीने जीवन जगतात. कथेला आवश्यक अशी गतिमानता व व्यापकता आणण्यासाठी ते नोंदावे लागते. इंदू, सरल, विनायकराव भाऊ, बिंदुमाधव इत्यादि पात्रे एकमेकांना पत्रे लिहितात. अगदी नागे फुरशे देखील, वा. म. जोशी यांच्या 'इंदु काळे व सरला भोळे' मध्ये पत्रे लिहितात ! (इतकी पात्रे ठेवूनही त्यात नुसत्या तारांचा उपयोग करावा लागला आहेच. तारा म्हणजे जलदगतीने जाणारी पत्रे समजून त्यांना सामावून घेता येईल.) तर

श्री. भावे यांच्या 'अकुलिना'मध्ये मधू एकटाच क्रमाने जीवनानुभव सांगत सुटला आहे. पत्रपद्धतीतली ही दुसरी पद्धत होय. अनेकांची अनेक पत्रे लिहिताना त्या प्रत्येकाचे वेगळेपण भाषेच्या लकबीवरून ठरविणे सोपे जाते. जशी पात्रानुसार भाषा असते तशी पात्रानुसार पत्रे लिहून हे वेगळेपण ठळकपणे मांडता येते.

'अकुलिना' व भावे याचे कादंबरीलेखन

(भावे यांनी 'अकुलिना' असे लिहून तिला व्याकरणभ्रष्ट का केले समजत नाही!) भावे याचे कादंबरीकार या संदर्भात नाव झाले प्रथम या 'अकुलिना'मुळे. त्यानंतर त्यांनी तीन कादंबऱ्या लिहिल्या. या चार कादंबऱ्यांमुळे त्यांचे स्थान पक्के झाले. 'वर्षाव' ह्या कादंबरीने त्यांची ख्याति अधिक वाढली. 'अंतराळ'मुळे त्यांच्या मर्यादा ध्यानात आल्या व यंदाची पत्ररूप दुसरी कादंबरी त्यांच्या उतरत्या प्रतिभेचे दर्शन घडविते. भावे यांच्या लिखाणावर कल्पनारम्यवादाचे काही संस्कार प्रथमपासूनच जाणवू लागले. भावे यांच्या लेखनात प्रेमाचे उदात्तीकरण साधण्याचा यत्न आढळतो. तो होत असताना अतिरेकीपणाच्या रस्त्याने जातो. त्यांच्या एकंदर कादंबरीलेखनाचे स्वरूप प्रेमवैफल्याचे करुण चित्र काढणारे आढळते. त्यांच्या लेखनात हळुहळु लेखनबाह्य मूल्ये प्रभावी ठरू लागली आहेत. ध्येयवादाचा उघड पुरस्कार आढळू लागलेला आढळतो. त्यांच्यातला कलावंत आता मोकळा राहिलेला नाही. प्रीतिचित्रणात भडकपणा व भावनेच्या अतिरेकाला मोठे स्थान आहे. गडकऱ्यांच्या लेखनाचे काही गुण या मार्गाने त्यांच्या लेखनात उतरले आहेत. भाषा अत्यंत समर्थ, कल्पनारम्यतेने नटलेली, भावनेचा आवेग अनावर झाल्यासारखे जाणवून देणारी आहे. त्यांच्या लेखणीतली निर्भीडता केव्हा केव्हा त्यांच्या चालू समाजजीवनाच्या उद्वेगातून निर्माण झाली आहे. चालू काळातील काही विकृतींची चित्रे त्यांच्या लेखणीला जसा मोह घालतात तशी गेल्या पिढीतली स्वप्नाळू ध्येयदृष्टीसुद्धा मोह घालते.

अकुलिना ही एकाच माणसाने आपल्या मित्राला पत्राने कळविलेली कहाणी आहे. एकट्या माणसाने एकाच माणसाला पत्र लिहून कथा निवेदन करणे ही गोष्ट तांत्रिकदृष्ट्या फारच अडचणीची ठरते. भावे यांच्या लेखणीत वा मनोरचनेत जर तांत्रिक विवेक राहाता तर ही घटना जवळजवळ अशक्यप्रायच ठरली असती. आपले पत्र 'पत्र' ह्या भूमिकेत बसते की नाही हा विवेक त्यांनी

संभाळलेला नाही म्हणूनच ते इतके कृत्रिम पण तितकेच भावपूर्ण गद्य लिहू शकले. कथा-निवेदनाच्या यशापुरते पाहायचे झाले तर ती स्पष्ट भावपूर्ण उतरलेली दिसते. मात्र ' पत्र ' या विचाराने निवेदनाकडे पाहू लागले, की त्यात अपयशाची मालिकाच दिसू लागते. पत्र हा Form या कादंबरीचा अपरिहार्य घटक वाटत नाही. त्यापेक्षा नुसती आत्मनिवेदनपर कादंबरीच अधिक मनोवेधक उतरली असती.

मधूने सांगितलेली ही कथा आहे. मेडिकल कॉलेजचा विद्यार्थी होण्यापासून शेवटी संसारी डॉक्टर होण्यापर्यंतची जीवितकथा तो गोप्याला सांगतो. एका ' सेल्सगर्ल ' बरोबर उपभोगलेला उन्मादक अनुभव म्हणून तो ऐटीत सांगायला जातो. वासना, उपभोग, उल्लूपणा यांखेरीज ज्याच्या मनात स्त्रीविषयक दृष्टिकोनच नव्हता असा मधू, अखेर भावना, विमनस्कता, अपराधी मनोवृत्तीखाली चुरगळल्या जात असलेल्या मनाचा करुण टाहो फोडताना दिसतो.

सुरंगा त्याला भेटते. तो ' उत्सुक ' आहे. कथाकादंबरीतले प्रेम आपल्या वाट्याला यावे अशी अंतरीची सुप्त इच्छा त्याला छळीत असते. ती नुसती येत राहात नाही. मधूच्या आयुष्यात ती जणु घुसते. प्रेम देते, भोग देते, देह व मन, जे जे देणे शक्य होते ते सारे अमर्याद देते. एखाद्या स्त्रीला उपभोगून सोडून देण्याचा परिपाठ त्याच्या एका मित्राचा (मन्मथचा) आहे. मधु मुळात मनाने ' स्त्री बनवणारी असते ' या तत्त्वाचा आहे व आपण एका चवचाल स्त्रीला बनवू देणार नाही अशा भूमिकेने तो वागत असतो. तो तिच्या बाहुपाशाप्रमाणेच तिच्या उत्कट भावपूर्ण प्रेमपाशात सापडतो आणि आपण असे सापडत आहोत याची त्याला जाणीव होताच तो तिला झिडकारतो. तिच्या घरी जाऊन येतो व एकप्रकारचा ' नको हा संबंध ' असे त्याला वाटते. नंतर ती त्याला भेटते हॉस्पिटलमधील रोगी म्हणून. मधल्या काळात त्याने लग्न केले आहे. तो सुखी झाला आहे. तिला विसरून गेला आहे. ती वेश्येचे जीवन जगून मरणाच्या दारी येते. तिला शक्यते सर्व लैंगिक सांसर्गीक रोग जडले आहेत. ' राऊंड 'प्रमाणे तो तिला भेटायला जातो व तेथे त्याच्या मनात आत्मनिंदेचा, निर्दयमनोवृत्तीचा जो कोंभ फुटतो तो झपाट्याने वाढून त्याचे सारे मन व्यापून टाकतो. तिच्या अधःपतनाला आपण कारण झाल्याचा पश्चात्ताप त्याला होतो. परंतु त्याला मागे वळणे शक्य नसते. ती उडी टाकून आत्महत्या करते.

ह्या कादंबरीच्या दोन मनोवस्था

मधूची पहिलीपहिली पत्रे वाचताना वाचक एका स्त्रीशरीराची ओढ लागलेल्या तरुणाचा नमुना वाचीत असतो. 'प्यावे', 'पोरीच्या आकर्षणात गुरफटावे', हा गुरुपदेश त्याला मन्मथाने दिला असल्याचे व त्याला पसंत असल्याचे त्या पत्रातून आपणांस कळते. 'स्त्री' हा सौदा आहे, ही मन्मथची कल्पना त्याला एकदम पसंत पडते. सुरंगाच्या पहिल्या चुंबनाने व मिठीने तो क्षणभर गोंधळला तरी पूर्वपदावर चटकन् येतो! हिरा व सुरंगा यांना असूयेत गुरफटलेल्या पाहून त्याला मौज वाटते. तेवढ्यात 'पेरिन' दारूवाला बरोबर तो भरकटत चालला आहे (तीच त्याच्या मागे आहे.). 'लग्नाचे मूल्य दिल्या-शिवाय लग्नाचा लाभ' सुरंगाने दिल्यावर मग त्याला कळते की, ती वेश्येची कन्या आहे. एका दमात तो 'वेश्यासुधारणेचा' विचारही करून जातो. ती डोळ्यात प्राण आणून प्रीतीची भिक्षा मागते. पण न मिळाल्याने निघून जाते. सुरवातीला त्याला आपण विजयी झाल्यासारखे वाटते. तिथे कथा उलट फिरते. मधूच्या पत्रातला सूर एकदम पालटतो. जिच्या शरीराचा पूर्ण उपभोग आपण घेतला त्या शरीराला चर्मरोगाने, गुप्तरोगाने ग्रासल्याचे त्याला कळते. ती आपल्या क्षीण बोटांनी प्रायश्चित्ताच्या पेटत्या पलंगावर आपणांस नेत असल्याचा त्याला भास होतो. ती उजळ माथ्याने जगू पाहात होती. सो तिचा हक्क होता. तिला आपण कुकर्मात ढकलले. आपल्या कृत्याची त्याला घृणा येते. तिचे प्रेत हक्काने आपली मांडी मागते आहे असे मधू या 'गृहस्थाला' वाटते! ही दुसरी मनोवस्था श्री. भावे यांनी विलक्षण उत्कटतेने रंगविली आहे. पहिल्या थिल्लर, उथळ अर्ध्या भागामुळे भावे काहीतरी क्षुद्र (cheap) लिहीत असावेत असा ग्रह होतो. पण एकदा का ती पहिली अवस्था संपून दुसरी सुरू झाली व वाचक एकाद्या अतिवेगवान् प्रवाहात ओढला जातो व समाप्तीच्या समुद्रात पोचेपर्यंत वाचक त्या प्रभावी प्रवाहातून बाहेर पडूच शकत नाही. 'तुझे आहे तुजपाशी' हे नाटक जसे अनपेक्षित गंभीर होते व गांभीर्या-च्याच पातळीवर रेंगाळते, फिरते, तशी ही कादंबरी अनपेक्षित उत्कट भावविवश पातळीवर येते व तेथून मग मागे परतणे केवळ अशक्य करून टाकते.

'अकुलिना' हा वाचकाला अमर्याद अस्वस्थ करून सोडणारा अनुभव आहे. ही दुसरी मनोवस्था प्रभावी होत जाते व त्यामुळे कादंबरीचा दर्जा एकदम उंचावतो. ते शेवटचे आर्त पत्र, भावनेचा तो ओघ कधीच संपणार नाही असे वाटते. अपराधाचे प्रायश्चित मागत मधूचे मन जसे भरकटते तसे आपण मधूला एकादा मार्ग सुचवू शकू का या विचारात आपले मन भरकटत

राहाते. एखाद्या गायकाने वा वक्त्याने आपल्या कलेची कमाल उंची गाठून एकदम थांबावे म्हणजे जसा अनुभव येतो तसा येथेही येतो. भावे यांनी कादंबरीचा शेवट कलापूर्ण साधला आहे.

मधूच्या ' वासनेची शिकार '–सुरंगा

भावे यांची ही नावाची अकुलिना एका नाजुक फुलासारखी कोमल आहे. ती प्रीतीसाठी भुकेली आहे. प्रीतीसाठी समागमाची किंमत देऊनही ती प्रीती मिळवू पाहाते. तिच्या प्रत्येक कृतीत साधेपणा आहे. स्त्रीसुलभ विचार आहेत. समागमातून प्रीती फुलेलच असे नाही, हे तिला कळत नाही. प्रीतीचा हा अंकुर कारुण्याच्या पाण्यावर वाढतो. ती आपल्या दारिद्र्याचे, परिस्थितीचे वर्णन करून हे कारुण्य निर्माण करते. एका उत्कट आनंदाचा अनुभव घेणारी सुरंगा निराश होते. जाते तेव्हा, तिच्या मनात तडफडाट होत असतांना ती वरवर सुहास्याने निघून जाते. एखादे फूल उमलावे व आपोआप मिटावे तसे तिच्या निघून जाण्याने वाटते.

तिचे मूळ जीवन पवित्र शुद्ध वातावरणातले नाही. ती जे शुचिर्भूत जीवन जगू पाहाते ते अखेर तिच्या नशिबी नाही. ती अखेर पुरुषांच्या विषयपूर्तीचे यंत्र बनते. तिचे मन मेले आहे. शरीर जगते आहे. ते मरायला मधूकडे येते. ज्या शरीराचा तो उपभोग घेतो ते मरायला त्याच्याकडे येते; व जे मन निराश होऊन गुप्त होते ते कुणालाच सापडत नाही. मधू त्याच्याच शोधात भरकटतो आहे. ती मरतानाही फक्त एक क्षीण हास्य करण्यापलीकडे ओळख देत नाही. तिच्या आत्महत्येत, मृत्यूत अथवा जगण्यात फरक नव्हता हे खरे, पण तिच्या मरणाने मधूला जेवढे दुःख होते, यातना होतात त्याहून अधिक तिच्या जिवंत राहण्यातून झाल्या असत्या. तिचा मृत्यू यासाठीं पटत नाही. दुसरे असे की, तिच्या घरच्या परिस्थितीचा मधूच्या ' निवृत्ती 'वर कितपत परिणाम झाला असेल? पुरुषाची भोगवृत्ती मान्य केली तरी सुरंगाची सामाजिक स्थिती त्याला एकप्रकारचे कारणच मिळते. प्रेमासाठी भुकेल्या, कुलीन व फसणाऱ्या स्त्रीची कहाणी अधिकच वास्तव वाटली असती.

हे सारे पत्ररूप कशासाठी ?

पटत नाही ते हे की, हे पत्रमाध्यम श्री. भावे यांनी का वापरावे ! ही कथा पूर्वनियोजनानेच पत्ररूप झाली आहे. कारण आपल्या कथेचे लेखन करावे अशा अर्थाच्या सूचना त्यात आढळतात. या पत्रमाध्यमाने श्री. भावे यांना

अनेकदा अडचणीत टाकले आहे. लेखकाने आपले (मधूचे) व सुरंगाचे संवाद दिले आहेत. हे संवाद अस्वाभाविक नाहीत. मात्र पत्ररूपाने पुढे आल्याने त्यांना अस्वाभाविकता चिकटते. सुरंगा घरातून उतरून जाते तेव्हा तर तीच आपल्या जाण्याचें वर्णन करीत असावी असे वाटण्याइतपत पत्ररचना चुकीची झाली आहे. मधू तिच्या घरी जाऊन आल्याचे जे वर्णन रेखाटतो तेथेही नीरसता निर्माण झालेली दिसते. हे सारे प्रसंग साक्षात् उभे राहाते तर पहिल्या अर्ध्या भागात जो थिल्लरपणाचा भास होतो तो कमी झाला असता.

कादंबरीचा उत्तरार्ध हे जवळजवळ आत्मशोधन आहे. पापाची जाणीव होऊन शुद्धीसाठी तडफडणाऱ्या मनाचे चित्रण यात येते. आज लेखक जसे आपण 'स्वान्तःसुखाय' लिहितो असे म्हणतात, तसेच नायकही म्हणूं शकेल. सुखाऐवजी तो प्रायश्चित्त शोधीत आहे, असे म्हणणे जास्त सयुक्तिक ठरते. अशा मनोवस्थेच्या चित्रणाला नेहमीच्या लेखनपद्धतीहून वेगळी व अधिक अंतर्मुख लेखनपद्धती हवीच हवी. केव्हा केव्हा दुःख दुसऱ्याला सांगितले, की मन हलके होते. मधूचेही असेच झाले असेल. म्हणून पत्ररूपाने आलेला उत्तरार्ध पटूं शकतो. आविष्काराला जी अपरिहार्यता हवी म्हणतात तशी पत्राची अपरिहार्यता उत्तरार्धात आढळते.

मेकॅनो—भाग २ रा

पत्ररूप कादंबरी हा एक नियोजित शैलीचा वाङ्मयप्रकार होय. मेकॅनोप्रमाणे तो जुळवलेला असतो. जुळला तर शोभतो, तरीही त्यातली कृत्रिमता लपत नाही. मराठीत मेकॅनोचा आणखीही एक नमुना आढळतो. मेकॅनो हा जन्मजातच कृत्रिम असतो. हा दुसरा नमुना लेखकांच्या कुवतीनुसार जन्मजात कृत्रिम बनूं शकतो. केव्हा केव्हा तो मुळात तसा नसून पुढे पुढे बनत जातो. हा मेकॅनो म्हणजे भाषांतरित कादंबरी होय.

१९३५ ते ६० मधील भाषांतरे

या काळातील वाङ्मयीन दृष्टी पाहिली तर भाषांतराकडे लेखकांचे लक्ष का गेले नसावे हे ध्यानात येते. लेखकांच्या मनात स्वानुभवाने ठाण मांडले, व मग 'परानुभवाचे' रसिकतेने भाषांतर करण्यामागची प्रेरणाच नष्ट झाली. श्री. वरेरकर, श्री. गुर्जर, श्री. वा. गो. आपटे व श्री. ना. सी. फडके या चौघांचा दृष्टीकोनच वेगळा होता. परवाङ्मयातील उत्तमोत्तम कलाकृती स्वभाषेत

आणल्याने भाषेची अभिवृद्धी, साहित्याला समृद्धता व समाजाची ओळख यांपैकी एक अथवा अनेक भूमिका या लेखकांच्या होत्या. नव्या काळातील लेखकांना ह्या आत्मानुभूतीने इतके वेढले आहे की, भाषांतरे हा सुळी कृत्रिमतेचाच आविष्कार, असे त्यांना वाटत असावे! 'परवाङ्मय' म्हणताना आपली दृष्टी काही ऐतिहासिक अपरिहार्यतेमुळे केवळ इंग्रजीपुरती मर्यादित झाली. जेथे ती इंग्रजीबाहेर जाऊ पाहाते तेव्हा हिंदी, बंगाली व गुजराथी ह्या तीनच भाषांपुरती मर्यादित राहाते. 'भारतीय' ह्या नव्या भूमिकेवरून अलीकडे 'साहित्य अकादमी' जे कार्य करीत आहे, ते जर वाढले तर या अंतर्गत भाषांतरांना महत्त्व येईल व स्थान मिळेल.

भाषांतरामागे मूळ भाषेतले स्वारस्य जाणण्याची रसिकता हवी व ते सारे आपल्या भाषेत आणण्याची शक्ती हवी. आपल्याला असे आढळते की, हे स्वारस्य जाणून मुद्दाम लेखन करणारे शेवटचे लेखक म्हणजे ना. सी. फडके होत. जेव्हा एखादी नवी वाङ्मयीन जातकुळी एखाद्या भाषेत निर्माण होत असते, तेव्हा असल्या त्याच जातकुळीच्या परवाङ्मयाचा उपयोग होतो. १९३५ नंतरच्या काळात इंग्रजीच्या बाबतीत फडके व बंगालीच्या बाबतीत वरेरकर हे दोनच कादंबरीकार अशा शक्तीचे आढळतात. पैकी वरेरकरांचे कादंबरीलेखन इतके क्षीण होत गेले की, त्यांच्याबद्दल म्हणजे त्यांच्या लेखनशक्तीबद्दल आपुलकी व आदर बाळगण्यापलीकडे अधिक काहीच म्हणता येण्यासारखे नाही. एक गोष्ट मात्र लक्षात येते की, भावनापूर्ण बंगालीचे मराठी करणाऱ्या वरेरकरांच्या स्वतंत्र लेखनात मात्र भावनेचा हळुवारपणा एकंदरीत कमीच असतो! ना. सी. फडके यांनी 'गुप्तप्रायश्चित्त', 'वादळ', 'जीवनसंगीत' इत्यादि भाषान्तरे केली. एवढेच नव्हे तर 'वेचलेले मोती' या नावाने अनेक इंग्रजी कादंबरीकारांच्या कलाकृतींचा परिचय करून दिला. फडके यांच्यापाशी स्वारस्य जाणण्याची रसिकता आहे हे समजायला फार वेळ अथवा प्रज्ञा नको. त्यांनी ज्या कादंबऱ्या निवडल्या आहेत, त्यात जे विषय आले ते पाहाता ही गोष्ट स्पष्ट होईल. शिवाय तो काळ मराठी माणसाची मने व्यापक करणाराच होता. युद्ध आम्ही ऐकले. युद्धाच्या रम्य कथा दुरून ऐकल्या. पण युद्ध भोगलेल्या माणसांच्या व्यथा आम्हांला ठाऊक झाल्या. फडक्यांच्या 'गुप्तप्रायश्चित्त'मुळे व 'वादळ'मुळे. पाश्चात्य जीवनाची व्याप्ती केवढी मोठी आहे व आपले जीवित केवढ्या लहान परिघात फिरते आहे, याची जाणीव या कादंबऱ्यांच्यामुळे प्रथम झाली. मराठी टीकाकार मराठी कादंबरीकारावर आवर्तांचा, तोचतोचपणाचा, संकुचितपणाचा आरोप करीत. पैकी बहुतेक टीकाकारांनी फडक्यांप्रमाणेच पाश्चात्यांचे व्यापक जीवित ग्रंथदृष्टीने पाहिले होते. आता सामान्य माणसालाही, ते खरे आहे हे पटायला या भाषांतराचा निश्चित

उपयोग झाला. फडके यांची वाङ्मयीन दृष्टी अचूक होती व ती साहित्यसंलग्न होती. श्री. हडप यांनीही गॉर्कीच्या Mother चे भाषांतर केले. भाषांतर करताना त्यांची दृष्टी केवळ अनुभवांची व्याप्ती व कलात्मकता एवढीच नसावी. कारण हडपांचे एकंदर लेखन पाहिले तर त्यात सामाजिक जाणिवेचा (Social Consciousness) भाग मोठा आहे. याच जाणिवेतून काहीं हिंदी कादंबऱ्यांचे भाषांतरही झाले. 'होल्गा ते गंगा', 'सिंहसेनापती', 'माणसाचा मुडदा पडला' अशा प्रकारच्या कादंबऱ्या याच काळात आल्या. पैकी पहिल्या दोन उघडच 'लोकप्रकाशना'च्या आहेत. रा. भि. जोशी यांनीही भाषांतराच्या या दुय्यम विभागात प्रथम दर्जाची भर घातली आहे.

या साहित्यिकांची रसिकता संशयातीत होती. उत्तम कलाकृती आपल्या भाषेत आणण्याची त्यांची ईर्षा होती. ती सफलही झाली. मात्र याचा अर्थ त्यांनी केलेली भाषांतरे हुबेहुब उतरली असे नव्हे. एवढेच नव्हे, तर गेल्या तपात 'भाषांतर' करणे हे केवळ प्रतिकृती करणे नव्हे, या गोष्टीची जाणीव झाली. शब्दातून मुळातली भाववृत्ती दुखावणार नाही हे पाहाणे आवश्यक आहे व ते दुर्घट असल्यामुळे भाषांतरामागील पहिली वृत्ती क्षीण झाली. भाषांतरे अवघड आहेत हे लेखकांना पटले. या पिढीतल्या वाचकांची वाचनशक्तीही वाढली आहे. शिक्षणाचा प्रसार, साहित्यासंबंधीची जागरूकता यांमुळे मुळातच वाचून पाहाण्याची हौस वाढली आहे. त्यामुळेही भाषांतराचा काळ भरभराटला नाही.

भाषांतराचा महापूर !

काळ भरभराटला नाही, तरीहि मराठीवर भाषांतरांचा महापूर लोटला आहे ! गेल्या दहा वर्षांत विद्वान् भाड्याने घेण्याचे बरेच प्रकार घडले. अमेरिकेच्या द्रव्याच्या लोभाने, आपली आवड लक्षात न घेता भाषांतरे पाडण्याचा कारखाना निघाला; आपण अमेरिकेच्या पुढेही आहोत व पूर्वीचेही आहोत, असे रशियाभक्त सिद्ध करीत आहेत. ह्यापैकी बहुतेकांनी चांगल्या चांगल्या ग्रंथांचे अमरत्व अगदी सहजपणे हिरावून घेतलेले आढळते ! गेल्या काही वर्षांतील इंग्रजीतून आलेल्या कादंबऱ्यांपैकी एखादी-दुसरीच कादंबरी वाङ्मयात जमा होऊ शकेल. तेथेही ज्या विद्वानाने ती भाषांतरित केलेली असेल त्याच्यात मुळातच असलेल्या रसिकतेमुळे, साहित्यविषयक जाणिवेमुळेच ती तशी उतरलेली आढळेल. एखादी चांगली कादंबरी मिळूनही त्याचे भाषांतर नीट झालेले हमखास आढळेलच असे नाही. कारण ह्या भाषांतराच्या पुरात पहिला बळी पडतो रसिकतेचा. ज्या दहापाच बऱ्यापैकी कादंबऱ्या आढळतात, त्यात प्रा. वि. वि. दळवी

यांची भाषांतर केलेली **शस्त्रसंन्यास** ही एक कादंबरी आवर्जून उल्लेख करण्याजोगी आहे.

एक छोटा विचार

मराठी नाटकात रूपांतरे अपरिहार्य ठरतात. मराठीत ' केवळ भाषांतर ' अशी 'हॅम्लेट'सारखी नाटके फारफार थोडी. नाव हॅम्लेट व नायकाचे नाव ' चंद्रकांत ' ! हा दोष आगरकरांचा नव्हे. त्यांनी नाटकाचे रूपांतर करून नावही ' विकारविलसित ' असे ठेवले आहे. पण नाना जोगांचे ' तीन अंकी हॅम्लेट 'चा नायकही चंद्रकांतच ! नाटकात भाषांतर जवळजवळ अशक्य आहे. रूपांतरे खूप. कादंबरीत रूपांतरे थोडी. कादंबरीला नाटकासारखी रूपांतराची गरज नाही. मराठीत रूपांतरित कादंबरी दुर्मिळच म्हणावी लागते.

नोबेल पारितोषिक विजेत्याची कादंबरी ' शस्त्रसंन्यास '

हेमिंग्वेच्या उत्तम कादंबऱ्यांमध्ये Old Man and the Sea चे स्थान वरचे खरे; परंतु त्यातील कथेच्या अभावामुळे ती कादंबरी ' कादंबरी ' म्हणून श्रेष्ठ न मानणारी चिकित्सक माणसेही भेटतात. त्या मानाने Farewell to Arms ह्या कादंबरीत विस्तृत कथा व भावदर्शनाचे सामर्थ्य ही दोन्ही अंगे सबल आढळतात. म्हणून ह्या कादंबरीकडे वाचकांचे लक्ष अधिक काळ व अधिक लवकर गेले तर नवल नव्हे. मात्र सामान्य माणसाच्या आवडीनिवडीशी कलामूल्यांचा समन्वय घालायचा नाही असे ठरविले तर Old Man and the Sea हीच कलादृष्ट्या अधिक दर्जेदार कलाकृती आहे. त्यातील अनुभवांची उत्कटता व अभिव्यक्तीची सहजता वाचकाचे मन मोहून टाकते. या अप्रतिम कादंबरीचे ' मराठीकरण ' करून काही वर्षांपूर्वी एका मासिकाने छापली होती. ' त्या भाषांतरात जीव नव्हता. तो निव्वळ तर्जुमा होता. त्याच्या तुलनेत प्रा. वि. वि. दळवी यांनी अनुवाद केलेली ' शस्त्रसंन्यास ' ही कादंबरी अलीकडच्या ' भाषांतरझपाट्यातली ' असूनही उत्तम उतरली आहे !

> ही कादंबरी फ्रेडरिक हेन्री या रुग्णवाहक पथकाच्या (Ambulance Unit) प्रमुखाची प्रणयकथा, कॅथरिन बर्कले ह्या अमेरिकन नर्सची प्रेमकथा; आणि रिनाल्डी, धर्मोपदेशक पियानी, आयमो, जेकि मेयर्स यांच्या बोलण्यातून उलगडत जाणारी, युद्धाच्या खाईत असलेल्या इटलीची मनोव्यथा होय. ही

जगाच्या पाठीवर घडायची म्हणून इटलीमध्ये घडली आहे एवढेच. (कदाचित् लेखकाच्या अनुभवामुळे ती कथा इटलीत घडली असेल.) नाहीतर युद्ध करणाऱ्या कोणत्याही देशाचे ते चित्र आहे. चित्र अनेक प्रकारच्या जीवनध्वंसनाचे आहे. मुख्यतः ही कादंबरी सैनिकांच्या मनातले भाव बोलून दाखवणारी म्हणणे जास्त संयुक्तिक ठरेल.

अमेरिकन नागरिक हेन्री हा इटलीत सैन्याधिकारी असतो. मदिरा व मदिराक्षी यांच्यांत गुंतून पडलेला एक सर्वसामान्य मनोवृत्तीचा तो प्रतीकच वाटतो. स्त्री-देह हे पुरुषाचे जणू खेळणे आहे ही त्याची वृत्ती दिसते. रिनाल्डी या सहकाऱ्याबरोबर हॉस्पिटलमध्ये मुद्दाम जाऊन तो कॅथरिनला पाहातो. मात्र पहिल्याच भेटीत त्यांना परस्पराबद्दल आकर्षण वाटू लागते. (आता फडके यांच्या नायक-नायिकांना हसायला नको !) दोघांचे प्रेम विकसित होत असतानाच युद्ध सुरू होते. हेन्री आघाडीवर जातो. जाताना कॅथरिन त्याला ' सेंट अँथनी 'चे एक लॉकेट देते. (हेमिंग्वेची पात्रे एरव्ही धर्मप्रवण नाहीत. परंतु वेळप्रसंगी धार्मिक वृत्तीने वागतात.)

हेन्री युद्धात जखमी होतो. तो ज्या हॉस्पिटलमध्ये येतो तेथेच कॅथरिनची बदली होते. (हा योगायोगही फडके यांच्या कादंबऱ्यांवर टीका करणारांना अडचणीचाच ठरेल.) येथे त्यांच्या प्रणयाला रंग भरतो. मात्र हॉस्पिटलच्या ' प्युरिटन ' मेट्रनला त्याचे दारूचे व्यसन असह्य होते, व ती त्याची रजा रद्द करते. तो आघाडीवर परततो. निघण्यापूर्वी कॅथरिनला दिवस गेल्याचे त्याला कळते. त्याच्या मनात कालवाकालव होते. कॅथरिनच्या भवितव्याने तो व्याकुळ होतो. त्याच्या प्रीतीला काही आंतरिक भावपूर्ण अर्थ येतो.

आघाडीवर रिनाल्डी, मेजर, धर्मोपदेशक सारे भेटतात. सारे युद्धाला कंटाळले आहेत. युद्धाचा ताण अमर्याद पडल्यामुळे सारे चिडखोर, बेफिकीरच बनले आहेत. सारे ' मोले घातले लढाया ' पैकीच वाटतात ! ' सैनिकांनी युद्ध करायचे नाही असे ठरविले तर युद्ध कसे होईल ? असल्या भाबड्या युक्तिवादापर्यंत त्यांची मजल जाते. अशा युद्धात माघार न येईल तरच नवल ! माघार

घेताना त्याचे काही मित्र मरतात; काही निकामी होतात. हेन्री पळून जातो. पण त्याला जर्मन समजून पकडण्यात येते. तो तेथूनही पळतो व नेमका कॅथरिन असलेल्या शहरात दाखल होतो. सैन्यत्यागामुळे त्याला लवकरच अटक होणार हे निश्चित. म्हणून रात्रीच्या रात्री कॅथरिन व तो स्वित्झर्लंडला पळून जातात.

तेथे कॅथरिन माता होते. पण मृत बालकाची. एवढेच नव्हे तर ती स्वतःही तेथेच मरण पावते. हेन्री विमनस्कपणे निघून जातो. कादंबरीची कथा संपते व वाचकाचे मन अनेक विचार-विकारांनी भरून जाते.

ह्या कादंबरीची कथावैशिष्ट्ये

ह्या कादंबरीच्या कथेत सामर्थ्यवान् असे काहीच नाही. इतपत कथा आपल्याकडच्या दुय्यम कादंबरीकारांनाही सुचली असती. एवढेच नव्हे तर योगायोग इतका उघडपणे जुळवून आणला आहे की, रचनेतला कृत्रिमपणाही सहज जाणवतो. हेमिंग्वेने 'युद्धाचा उद्वेगजनक अनुभव' आपण वर्णित असल्याचा दावा केलेला नाही. त्यामुळे कादंबरीतला हा युद्धानुभव दुय्यम ठरण्याची भीति पत्करूनही त्याने प्रणयकथेचे प्राधान्य कायम ठेविले आहे. हेन्री व कॅथरिनच्या वैयक्तिक जीवनात योगायोग जुळवणाऱ्या हेमिंग्वेने, हेन्री जेव्हा सैनिक मंडळात असतो तेव्हाचे जे चित्रण केले आहे, त्यामुळेच कादंबरीचे शीर्षक सार्थ वाटते. हेन्रीला या जगात भावनांच्या धाग्यांनी जखडून ठेवणारे काही नाही, व त्यामुळे एकप्रकारच्या 'संन्यासा'लाही अर्थ येतो. कथा फारशी पद्धतशीरपणाने 'रचून सांगितलेली' नसली तरी त्यात 'टप्पे' आहेत व किंचित्शी पूर्वयोजना असल्याचेही जाणवते.

कादंबरीतील भावसौंदर्य

कादंबरी मनाला चटका लावून जाते त्यातल्या भावदर्शनाने. हे भावदर्शन हेन्री व कॅथरिन यांच्यापुरते व्यक्तीच्या पातळीवरचे आढळते, तर रिनाल्डी, सैनिक, पाद्री यांच्या अनुषंगाने ते समाजजीवनाच्या पातळीवर चढते. हेन्री व कॅथरिन यांच्या प्रथम भेटीपासून कायमच्या तुटीपर्यंतचे प्रणय जीवन यात रेखाटले गेले आहे. लग्नाचा सोहळा झाला नसताही त्यांनी मनोमन पतिपत्नीचे नाते पत्करले व पाळले. प्रसूति-वेदनांनी व्याकुळ व आनंदित झालेल्या कॅथरिनबद्दल त्याच्या मनाची होणारी कालवाकालव हृद्य उतरली

आहे. एखाद्या ' समाजवाद्या 'च्या भूमिकेवरून तो जेव्हा म्हणतो की, आपणच ह्या वेदनांना कारणीभूत आहोत. सुख मात्र दोघांनी अनुभवलं, मग दुःख मात्र तिला एकटीलाच का ! त्या वेळी हेन्रीच्या मनाचे दर्शन हळुवार उतरले आहे. कॅथरिन मरणार तर नाहीना, या विचाराने भावविवश झालेल्या हेन्रीचे दर्शन मनाला ओढ लावते. त्याच्या मनात प्रथम केवळ वासना, नंतर प्रणय व अखेर उदात्त शरीरबाह्य प्रीतीचा होत गेलेला विकास बारकाईने, हळुवारपणे रेखाटला गेला आहे. स्वतः मरणोन्मुख असताना, हेन्रीला ' तूं काही खाऊन आलास का ? ' असं विचारणारी कॅथरिन कोणत्याही गृहात शोभणारी गृहिणी ठरेल. पुढेपुढे ती दोघे केवळ परस्परासाठी जगतात असे दिसते. आपल्या मृत्यूची खात्री पटल्यावर कॅथरिनचे व त्याचे एक संभाषण होते. त्यात स्त्रीच्या मनाची सखोल जाणीव झाल्यावाचून राहात नाही. ती म्हणते,

' माझ्याशी केल्यास तसल्या गोष्टी तूं दुसऱ्या स्त्रीशी नाही ना करणार ? माझ्याशी जे बोललास ते दुसरीला नाही ना सांगणार ? '

ह्या तिच्या उद्गारात तिच्या प्रीतिभावनेची हळुवार छटा व्यक्त होते. ती पुढे असेही म्हणते, ' स्त्रियांशी संबंध ठेवू नकोस, असं नाही मी म्हणत ' यातून तिच्या प्रीतीमधला व शरीरसंबंधासधला फरक स्पष्ट होतो.

समाजजीवनाचे भावदर्शनही असेच अचूक आढळते. युद्धाचे राक्षसी स्वरूप आपल्याला वाचायला मिळते. युद्धात मनुष्य केवळ यंत्र बनला आहे. एवढेच नव्हे तर यंत्राहूनही भयंकर जीवन तो जगतो. कारण माणसाला जगण्याची इर्षा असून त्याचे जगणे-मरणे त्याच्या हाती उरलेले नाही, याची विषादपूर्ण जाणीव कादंबरीभर पसरत गेली आहे. जगणे केवळ सशक्तांनाच शक्य आहे. युद्धातील माघारीत वा चढाईत माणसाच्या जगण्याच्या धडपडी व क्षणोक्षणी मरणाचे आवाहन यांतूनच कादंबरी सरकत जाते. सैनिकांसाठी आणवलेल्या वेश्या म्हणजे समाजजीवनाचे विचित्र वास्तव सत्य व वैयक्तिक जीवनाची करुणास्पद कहाणी ठरेल. माणसांनी पळताना शिवणकामाचे यंत्र न्यायची धडपड करावी, गाडीखालून कुत्री चालत राहावीत, ही दृश्ये लेखकाची निरीक्षणशक्ती स्पष्ट करते. तेथेच नेहमीचा प्रश्न येतो की, ' युद्धे का होतात ? ' ही युद्धे घडवणारे राहातात वेगळे आणि मरतात सामान्य माणसे, विध्वंस होतो मानवी भावनांचा. हे असे का ?

हे सारे दर्शन नीट घडायला हवे. लढाईची वर्णने कथेच्या भावनौघाशी एकरूप व्हायला हवीत. खंदकात खाणे खाऊन बाहेर पडलेल्या हेन्रीला कुणाचा पाय तुटलेला आढळतो. ' आई, आई, परमेश्वरा, मला मारून का टाकीत नाहीस ? '

असे कुणी आर्त वाणीने किंकाळत असतो. (हेन्रीही जखमी होतो). आणि त्यातच युद्धभूमीवरची भावशून्य करडी व्यवस्था, धसमुसळेपणा, सिमेंटच्या पोत्याप्रमाणे माणूस हलवण्याइतकी यांत्रिकता—हे सारे मूळ लेखकाने स्वानुभवाच्या बळावर उभे केले आहे. स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वाची कणव, वैचारिक स्वातंत्र्य, शब्कळा या साऱ्यांनी हे समाजदर्शन सजीव प्रत्ययपूर्ण केले आहे.

आणि त्याचा मराठी अनुवाद

प्रा. दळवी यांनी कादंबरीचा अनुवाद बराचसा प्रामाणिकपणे व त्याहूनही अधिक म्हणजे मूळ लेखकाच्या हेतूचा विपर्यास होणार नाही इतक्या सहृदयतेने केला आहे. पात्रे ' हिंदी ' करून केलेली भाषांतरे वा अनुवाद पुष्कळदा सापडतात. कादंबरीत वातावरण, माणसे मुळाबरहुकुमच आहेत. युद्धाच्या भीषण अनुभवामुळे मनात निर्माण होणाऱ्या विफलता, एकलकोंडेपणा, उपभोगप्रधानत्व इत्यादि भावनांचे मराठी अनुवादात विडंबन झालेले नाही. अनुवादकाराचा प्रयत्न शब्दशः भाषांतराचा नसून मूळ आशयाला मराठी परिवेष देण्याचा आहे. त्यामुळे काही मराठी माणसांचे संवाद आपण वाचतो की काय असा भास होतो. हा भास केव्हा केव्हा फार रसभंगकारकही ठरला आहे. याचे कारण, इंग्रजी नावे, पाश्चात्य वातावरण व मध्येच अस्सल मराठी शब्दप्रयोग यांचे विचित्र मिश्रण म्हणता येईल. हा दोष लेखकाचा नव्हे. कारण कृष्ण मराठीत बोलला अथवा शंकराचार्य हिंदुस्तानीत गायला तरी आपणास ते परके वाटत नाही. पण रिनाल्डीच्या तोंडी जर खास मराठी आले तर मात्र कानाला टोचू लागते. हा लोकप्रवृत्तीचा प्रश्न झाला. प्रा. दळवी यांचा अनुवाद मूळ भावनांचा कमी कोंडमारा करतो. हे यशही लहानसहान नव्हे.

हे सर्वसामान्यपणे असले तरी काही प्रसंगात, संवादात व शब्दरचनेत कच्चेपणा आढळतो. सूतिकागृहातील कॅथरिन-हेन्रीची वागणूक व संवाद यांचे लेखन हेमिंग्वेने सहजपणे केले आहे. दळवी यांच्या अनुवादात बोजडपणा आला आहे. उदा० हेन्रीला मूल मेले असे कळल्यावर मूळ पुस्तकात Poor poor dear Cat ! And this was the price you paid for sleeping together या वाक्याने सुरू झालेल्या एकोक्तीचे भाषांतर करताना दळवी असमर्थ ठरले आहेत. I will tell you about it if I even get it straight into my head. याचे भाषांतर ' माझं डोकं ठिकाणावर असलं तर मी सांगेन तुला ' असे केले गेले आहे. ते चूकच म्हणावे लागेल. ' तसा म्हातारा छिद्र पाडण्यात हुषार ! आणि पुन्हा ओठ दाबून ' हे मराठी नव्हे. ' संन्यास ' या शब्दामागे विचारपूर्वक केलेला त्याग अपेक्षित धरता येईल. Farewell to Arms चे ' शस्त्रसंन्यास '

हे नाव सुटसुटीत असले तरी अन्वर्थक नाही. बारीकसारीक भाषांतराच्या खाचा-खोचा लक्षात घेतल्या नाहीत तर एकंदरीत कादंबरी आकर्षक व भावपूर्ण उतरली आहे असेच मत नोंदावे लागेल आणि हेच अनुवादकाचे महत्तम यश होय.

मेकॅनो (भाग ३)

कादंबरीत रहस्य राखण्याचा यत्न बहुतेक जुन्या लेखकांनी केला आहे. परंतु रहस्य त्यांच्या कलाकृतीचा मध्यबिंदू झाला नव्हता. हरिभाऊंच्या काळा-पासून ' रहस्य ' हेच प्रमुख अंग असलेल्या काही दीर्घकथा आढळतात. हळूहळू ही अभिरुची एका समाजथरात वाढत गेली व सुमारे १९३० च्या दरम्यान ' एक आणा पासून आठ आणे ' मालांचा खप पुष्कळच वाढलेला दिसतो. तेव्हापासूनच या ' रहस्यकथा ' चोरलेल्या असत ! आजही बहुशः रहस्यकथा सांगूनसवरून केलेली भाषांतरे अथवा चोऱ्याच आढळतात ! ! गेल्या काही वर्षांत नियतकालिकांचे विशेषांक अथवा संपूर्ण सलग कादंबरी देणारी मासिके यांची बेसुमार वाढ झाली व पुन्हा कॉननडॉइलचा शेरलॉक होम्स प्रसिद्ध होऊ लागला. त्याच्याचबरोबर स्टॅन्ले, गार्डिनर, अगाथा, ख्रिस्ती इत्यादि प्रसिद्ध पाश्चात्य ग्रंथकारांच्या कलाकृती रूपांतर होऊन आल्या. हे भाषांतरकार झपाट्याचे व सूक्तासूक्त युक्तायुक्त यांचा विचार करणारे नसतात. पाश्चात्य देशात घडणारे प्रसंग आपल्या समाजात, घडतील की नाही याचा विचार न करता हे लेखक धडाकून लिहीत जातात. अमेरिकन मासिकांचा रहस्यकथांचा केवळ तर्जुमा करून हे लेखक मासिकांचा खप वाढवितात. या लेखकांपैकी श्री. अर्नाळकर ह्यांनी आपले एक स्वतंत्र व प्रथमश्रेणीचे स्थान प्राप्त करून घेतले आहे. रहस्यकथा रचणे हा त्यांचा व्यवसाय झाला व व्यावसायिक भाषांतरकारां-प्रमाणे त्यांचेही लेखन परभाषेतील रूपांतरे करण्यात जमा झाले तर आश्चर्य नव्हे.

आपले जीवन व रहस्यकथा

मराठीत फार वरच्या दर्जाचे रहस्यकथांचे लिखाण झाले नाही. याचे मुख्य कारण म्हणजे आपले जीवनच ह्या रहस्यकथांना पोषक नाही. दररोज आपण पोलिसांनी पकडलेल्या गुन्हेगारांच्या प्रत्यक्ष कथा वाचतो. हे गुन्हेगार सुमार बुद्धीचे व चपळपणा नसलेले असतात. आपल्या जीवनात अगदी पूर्ण खून (Perfect murder) क्वचितच आढळतो. दरोडे घालण्यात शिताफी कमी व जी असते ती नंतरच्या लुटीच्या वाटणीत लोपते व दरोडे आपणहून बोलू लागतात ! शस्त्रबंदीचा सरकारी नियम जरी चोर मानीत नसले तरी साव

मानतात. लैंगिक अनीति, स्वैराचार, जमिनीची भांडणे, दावेकज्जे यांमागें केव्हाकेव्हा भावना अपरंपार प्रक्षोभित होतात व सज्जन माणसेही दुसऱ्याच प्राण घेऊं इच्छितात. तो घेणे इतर देशांत सोपे असते. आपल्याकडच्या शस्त्र बंदीमुळे ही असली ' नानावटी ' प्रकरणे क्वचित् घडतात. ' बावला ' प्रकरणा-प्रमाणे पळवापळवी कमी चालते. शास्त्रीय शोधांचा गुन्ह्यांसाठी अथवा हुकवण्यासाठी प्रयत्न आपल्याकडे कमी होतात. शिवाय खाजगी गुप्तपोलिस (Private Detective) हा आपल्या जीवनात उतरलेलाच नाही. यामुळे रहस्यकथांना स्थान कमी. कॉननडॉइलची प्रज्ञा व प्रतिभा असलेल्या लेखकांचा अभाव हेही एक कारण म्हणता येईल.

ह्या रहस्यकथांचा एक प्रकार म्हणजे गुप्तचर कथा (Spy stories). या बाबतीत तर आपण फारच मागासलेले आहोत. गुप्तचरांचा राज्ययंत्रणेशी संबंध येत राहातो व राज्ययंत्रणेजवळ रहस्यांचा साठा असावा लागतो. जशीजशी आपली राजनीति कुटिल व गूढ होत जाईल तशातशा ह्या कथा वाढतील व एखादा कर्तबगार लेखक त्यांतून एखादी कादंबरी रचीलही. आज तरी या प्रकारात मानाने बसणारे कादंबरीवाङ्मय नाही. गुप्तचरकथांप्रमाणे भूतकथा (Ghost stories) आजकाल लोकप्रिय होत आहेत. कथावाङ्मय वाढत असले तरी त्यांतून कादंबरीकडे वळण्याचा अजून तरी यत्न दिसत नाही. दीर्घकथापर्यंत मजल आली आहे. या दीर्घ वा लघु कथा वाचणारांचा वर्ग अर्धशिक्षित वा मराठीपलीकडे वाचू न शकणारा असल्यामुळे या कथांचा साहित्यिक दर्जा बराच हीन आढळतो.

अशा ह्या ' पाडलेल्या ' कादंबऱ्या खपाच्या दृष्टीने कमी नसतात. हे मेकॅनो लोकप्रियही होतात. परंतु वृत्तपत्राला जसे क्षणाचे आयुष्य, तसे या मेकॅनोचे असते. जोवर समाजात मुले असतील तोवर मेकॅनो असणार ! त्या-प्रमाणेच हे कमी दर्जाचे, कृत्रिम साहित्यही येतच राहाणार. या कृत्रिमांच्या महापुरात क्वचितच ' अकुलिना ' अथवा ' शस्त्रसंन्यास 'सारख्या कला-कृती निपजतात.

१

आज इथे तर उद्या......?

सिंहावलोकन — (१) अनुभवाच्या शाळेचा पत्ता

चिरंजीव कादंबरीची गाठ पडली आहे अनंत काळाशी. अशा ह्या अफाट काळात पंचवीस वर्षांचा काळ म्हणजे केवळ 'निमिषमात्र'च होय! या 'अनंता'शी जडलेला हा संबंध कादंबरीच्या दृष्टीने महत्त्वाचाच ठरेल. कादंबरी हा साहित्यप्रकार म्हणजे खरोखरी अनंताचे आवाहनच असते. गेल्या पंचवीस वर्षांच्या कालखंडातील लेखकांनी अस्पर्शित अनंताला शब्दाच्या पिंजऱ्यात पकडण्याचा यत्न केला. विशेषतः दुसऱ्या तपातील लेखकांनी अधिक केला. परंतु या तपाच्या अखेरीस अशी एक भिती वाटते की, ह्या 'अस्पर्शित अनंता-'चा देखील साचा होऊ लागला आहे. कादंबरीकाराला आवश्यक तो अनुभव या अनंतातून मिळविण्याचा प्रयत्न लेखक का करीत नाहीत? मराठी कादंबरीचा तोकडेपणा नेमका यातच सापडेल. मराठी कादंबरीकारांनी जीवनाच्या ह्या व्यापकतेकडे दुर्लक्ष केले. हरिभाऊंपासून आजतागायत आपण ठरीव अनुभवांच्या चक्रात फिरतो आहोत. हरिभाऊंना दोष देता येत नाही. कारण कादंबरीचा प्रवाहच तेथे जाणवू लागला. हे अनुभव मिळण्याची शाळा कोठे आहे का?

शिवाय हे मिळवून देणाऱ्या समाजापाशी तरी प्रतिक्षणी नवत्व धारण करणारे अनुभव आहेत का? आपल्या सामाजिक जीवनांत जो ठरीवपणा आला आहे, तो नाहीसा व्हायला हवा आहे. गेल्या दहा वर्षांतील यांत्रिक प्रगती, शास्त्रीय ज्ञान यांमुळे मिळालेली गती, नवे जग, नवे लोक यांचे अवलोकन वाढत आहे. आपल्या समाजात जर नवे अनुभव मिळवून जगण्याची ताकद आली तर कादंबरीकारही नवे अनुभव मांडू लागतील. आज तरी त्याच त्या अनुभवांच्या

आवर्तातून सुटण्यासाठी प्रादेशिकता आली व स्वतःच्याच गतीचा आवर्त करून बसली. आपल्या जीवनाची सामान्यतः व्याप्ती कमी व त्यात इंग्रजी वाचणाऱ्या वाचकांची मनोवृत्ती बदललेली. केव्हाकेव्हा मराठी वाचण्यापेक्षा इंग्रजीच वाचावे अशा मनोवृत्तीचे लोक भेटतात व त्यांचा दृष्टिकोन मोठा चमत्कारिक बनलेला असतो. एखाद्या इंग्रजी कादंबरीकाराचे नाव झाले, की त्या कादंबरीतला विषय त्यांना आवडतो व त्यानंतर त्याहून वेगळे असे काही दुसरा लेखक मराठीत लिहू शकेल हेच त्यांना पटत नाही. अनुभवाच्या आवर्तातून मराठी कादंबरीकार ह्या विकृत अज्ञानी टीकेत सापडतात. मराठी कादंबरी जर व्यापक असली तर त्यात नुसता 'कॅनवास' आहे म्हणून टीकाकार नाकारतील व सखोल असली तर त्यात व्याप्ती नाही म्हणून नाक मुरडतील. असल्या मराठी टीकाकार वाचकांची वाढ वेगाने होत आली आहे व त्यामुळे कादंबरीकारांना अस्तित्व एकाकीपणानेच सिद्ध करावे लागले आहे. ह्या टीकाकारांना 'अनुभवा'चे स्वरूप सांगण्याची गरज वाटत नाही.

गेल्या पंचवीस वर्षांच्या कालखंडातील वाचकांची अभिरुची बदलत बदलत आली आहे. कादंबरीबद्दल स्वतंत्र तत्त्वानिशी ते विचार करीनासे झाले. साऱ्यां ललित कलाकृतींचा विचार एकाच मूलतत्त्वाने होऊ लागला व आशय आणि अभिव्यक्ती यांचे अलग अस्तित्व विचारात घ्यायचे बंद झाले. आशयातून आकृती अपरिहार्यपणे आकार घेते हे तत्त्व रूढ झाले व पूर्वीप्रमाणे कादंबरीकडे कथा, व्यक्तिचित्रण, प्रसंगनिर्मिती वा शैली यांचें पृथक्पृथक् रीतीने पहाणेच बंद झाले. यामुळे 'संस्कारा'च्या कल्पनेचा जन्म झाला. संपूर्ण कलाकृती संपूर्णपणे काय संस्कार करते हे पाहून त्यावरच कादंबरीचे यशापयश ठरू लागले. गेल्या काही वर्षांत जुन्या कलाकारांना जे अपयश आल्यासारखे दिसते याचे नेमके हे कारण आहे. ह्या नव्या संस्कारवादी मनोवृत्तीशी जुने लेखक जमवून घेऊ शकलेले नाहीत.

टीकाकार व वाचक

मराठी टीकाशास्त्र जितक्या झपाट्याने प्रगती करीत गेले तेवढी प्रगती अर्थात् सामान्य वाचकाची झाली नाही. मराठीतील सामान्य वाचक अजूनही पूर्वीसारखा (की पूर्वीइतकाच ?) भावडा आहे. फडक्यांपेक्षा त्याला साने आवडले, आणि आता त्याला दांडेकरांपेक्षा फडके आवडत आहेत! वाचकाने संस्कारवादी टीका, अनुभवांची उत्कटता, भाववृत्तीचे पोषण यांच्याकडे थोडेफार दुर्लक्ष केले आहे. पण म्हणून टीकाकारांचा दृष्टिकोनच चुकला असे नव्हे. मात्र आजवर नसेल एवढेच अंतर आज टीकाकार व सामान्य वाचकात पडले आहे. मराठी कादंबरी-काराच्या भवितव्याला ही फारशी सुखद वा आशादायी वस्तुस्थिती नव्हे.

प्रादेशिक कादंबरी हे अंतर कमी करील असे प्रथम वाटले. सुरवातीला हे अंतर बरेच कमी झालेही. परंतु याही उपायाचे यांत्रिकीकरण झाले व तोच वाचक आता या प्रादेशिकतेला कंटाळला आहे.

कादंबरीचा घाट, शैली व पृथगात्मता

गेल्या दहाबारा वर्षांत ह्या तीन शब्दांनी खूपच गोंधळ निर्माण करून ठेवला आहे. सामान्य वाचकाला ह्या विषयात फारसे स्वारस्य नाही. तरीही लेखकांना व विचारवंतांना याची दखल घेणे भाग पडते. गेल्या दहाबारा वर्षांत या आविष्कारवादाचा वा घाटवादाचा (Form) पराभव झाला आहे. कारण अनुभव हे मूल्य आविष्काराच्या अपरिहार्यतेचे मर्म होय. विशेषतः साहित्याचे मूल्यमापन करताना इतर कला व त्याची मूलतत्त्वे लक्षात घेतली गेली. कला परस्परापासून पुष्कळसे देतघेत असतात. हे पटले तर प्रश्न उपस्थित होतो की, संगीतात आशय व आविष्कार अलग असतात का? शिल्पाकृतीचा घाट हा तिच्या आंतरिक भाववृत्तीहून वेगळा काढता येतो का? या प्रश्नांचे 'नाही' हे उत्तर अचूक मिळते. मग तत्समान अशा वाङ्मयीन कलाकृतीच्या घाटाची संपूर्ण अलग चिकित्सा कशी होईल? वाङ्मयीन कलाकृतीला घाट असतो पण स्वतंत्रपणे आशयबाह्य विचार करणे अशक्य होत. हे हळुहळू टीकाशास्त्रात मान्य होत गेलेले प्रमेय होय. त्यामुळे कथानक, स्वभावदर्शन, प्रसंग व शैली हे कलाकृतीचे घटक स्वतंत्रपणे लक्षात घेणे योग्य नव्हे, हे उघडच ठरते. हा घाट कलाकृतीचा अविभाज्य घटक असतो. प्रत्येक कलाकृती ही एकटीच, वेगळीच व स्वयंपूर्ण असते व म्हणून वेगवेगळ्या घाटांचे शिक्के तयार करणे अयोग्य ठरते. ह्या मताचा प्रभाव पडत चालला की, ललितवाङ्मयाची चिकित्सा आशय (Content) व आविष्कार (Form) अशी करण अशक्यप्राय ठरते.

मर्ढेकर आपल्या लिखाणाला 'लेखन' म्हणत, याचे कारण त्यांना आकृतीचे शिक्के (Literary forms) आवडत नसावे. शैलीबद्दलदेखील असेच मतांतर झाले आहे. शैली गद्यप्राय, प्रासयुक्त, युक्तिपूर्ण, काव्यमय, अतिरेकी असे सरसकट मानायला टीकाकार लेखक तयारच नाही. शब्दाच्या औचित्याला एका काळी महत्त्व होते. विशिष्ट शब्द विशिष्ट साहित्यप्रकारात बसत नाहीत. शब्दाच्या ज्या औचित्याचा आजवर विचार झाला, त्या पद्धतीने आज विचार होत नाही. शैलीचा संबंध कलाकृतीशी जुळतो, कलाकृतीचा संबंध कलाकाराच्या भाववृत्तीशी येतो व हे सारे एकजीव बनूनच त्या त्या विभागातील

कलाकृती जन्मते व ती कलाकृती स्वयंपूर्ण असल्याने तिला स्वतंत्र स्थान प्राप्त होते. आजचे टीकाशास्त्र, कलाकृतीचे मूल्यमापन अशा प्रकारे घटकांची चिरफाड करून करणार नाही तर संस्कारांचा एकजिनसीपणा मनासमोर धरून करील. (म्हणूनच एखाद्या लेखकाच्या लघुकथांची पुस्तके संपादित करण्यात फारसे स्वारस्य वा सार्थता उरत नाही.)

पृथगात्मतेचे हे मत आणखी एका कारणाने मान्य होऊ शकेल. साहित्यांतील घाटपद्धती (Concept of a literary form) मान्य केली, की मग असे आढळते की, या पद्धतीहून भिन्न अशा कलाकृती जन्म पावतात त्यांची 'सोय' कुठे लावायची? Old Man and the Sea अथवा Moby dick सारख्या पाश्चात्य ग्रंथांना शिक्का कसला लावायचा ? 'माचीवरचा बुधा' ह्या लेखनाचे साहित्यिक नाव काय ? वाङ्मयांतील ह्या घाटपद्धतीला न जुमानता ते ग्रंथ निर्माण झाले. त्याचे यशही स्वयंसिद्ध आहे. वाङ्मयात घाटांचे शास्त्र बनवणे योग्य नव्हे, हे यामुळे ध्यानात येऊ लागले. हे घाट विलक्षण गतीने संकीर्ण बनत चालले आहेत. कादंबरीत नाटकासारखे संवाद-लेखन होऊ लागले आहे. चेष्टेने का होईना पण लोक कवितेला गद्य म्हणू लागले आहेत. हे सारे पाहिले की, 'केवळ सोय' ह्या एकाच मुद्यावर वाङ्मयीन कलाकृतीची वर्गीकरणे मान्य करावी लागतील. नाहीतर प्रत्येक कलाकृती ही तिच्यापुरतीच तपासावी लागेल.

वाचकांच्या आणखी काही प्रतिक्रिया

साहित्यकृतीला एक वजन असते. हा शब्द नवा असला तरी वाचकांना त्यामधील तत्त्व सामान्यतः मान्य असते. आजच्या साहित्यातील कादंबरी 'वजनदार' नाही, अशी एक तक्रार वाचक करीत असतात. हे वजन वाचकांच्या मते जीवनदर्शनातून येते. केतकरांच्या कादंबरीत त्यांना जे वजन जाणवते, हरिभाऊंच्या कलाकृतीत जे जाणवते ते वजन आजच्या कादंबरीत आढळत नसल्याची तक्रार पुष्कळदा ऐकू येते. गेल्या पंचवीस वर्षांत ज्या कादंबऱ्यात हे उपरिनिर्दिष्ट वजन आढळते त्यात 'बळी'चा क्रम फार वरचा लागेल. मराठी कादंबरीकाराचे व टीकाकाराचे या आक्षेपाला एकच उत्तर आहे. ते म्हणतात वजनदारपणा हा कलाबाह्य मूल्यांनी येऊ नये व वजन हे कलांतर्गत मूल्यांनी यावे. म्हणजेच 'बळी' ही कादंबरी त्यातील अनुभवाच्या कलात्मक पातळीच्या उच्चहीनतेत श्रेष्ठ-कनिष्ठ ठरवायची आहे. माडखोलकरांच्या 'स्वप्नांतरिते'त संयुक्त महाराष्ट्र विषय आहे म्हणून ती श्रेष्ठ नव्हे. तक्रार व उत्तर या दोहोंतही अर्थ आहे हे नाकारता येत नाही! मराठी कादंबरीकार इतक्या थोड्या

अवधीत पुनरावृत्ती करू लागतात की, तेथे हे वजन उतरू लागल्याचे जाणवते. पंचवीस वर्षांत जे अनेक प्रयोग होत आले, त्या प्रयोगांची प्रयोगावस्था संपून ते एव्हांना सर्वांशाने वजनदार व्हायला हवे होते. आज तरी तसे या नव्या प्रयोगांना भरघोस यश आलेले दिसत नाही. श्री. पेंडसे ह्यांची 'कलंदर' ही कादंबरी अशीच नव्या वाटेने गेली आहे. 'मोतीराम,' 'हत्या' वगैरे मानवी दर्शनांनी ती सुदृढ वाटू लागते. मराठी कादंबरीची ही कृशता कधी संपेल का याची वाट पाहात आज वाचक बसला आहे.

साहित्यकृतीतल्या जीवनदर्शनाबद्दल वाचकाची एक दुसरी मोठी तक्रार आहे. स्त्रीपुरुषसंबंधाचे स्थान संपूर्ण जीवनात मोठे आहे. फार मोठे आहे, हे कोणीही मान्य करील. परंतु या स्त्रीपुरुष-संबंधाचे चित्रण करताना लेखक अमर्याद प्रमाणात रंगतो व या 'प्रथमरसा'च्या बेहोषीत काही अन्य पुरुषार्थ, (स्त्रियांसाठी काय म्हणावे?) आहेत, ही भावना आजचा लेखक विसरला तर नाहीना अशी शंका वाचकाला येते आहे. या शंकेला आणखी एक जोड आहे. ती जास्तच उग्र तक्रार म्हणता येईल. तक्रार अशी—आजच्या मराठी जीवनात लैंगिक नीतीबद्दल काही तीव्र संकरसंघर्ष (Crisis) निर्माण झाला आहे की, काय? परपुरुषाशी संबंध, अनैतिक संबंधातून अपत्यप्राप्ती, नवरा-बायकोत आवश्यक अशा नैतिक विश्वासाविरुद्ध वर्तन यांसारख्या घटनांवर लक्ष का केंद्रित होत आहे? या वाचकाच्या शंकेला लेखकांनी उत्तर दिले पाहिजे. ते नेहमी-प्रमाणे म्हणतील, नीति-अनीतीच्या दृष्टिकोनातून पाहिले तर जगातल्या उत्तमोत्तम कलाकृतींना स्थानच उरणार नाही. आम्ही जे विश्व चितारतो, ते संभाव्य अ न कलापूर्ण आहे की नाही ते सांगा. लेखकांच्या ह्या समर्थनाला पुन्हा प्रश्न करता येण्याजोगा आहे. महाभारतात अनेक अनैतिक घटना आढळतात. पण त्यांचा संस्कार तीव्रपणाने जाणवावा असा प्रयत्न व्यास करीत नाही व त्यांपैकी बहुतेक अनैतिकतेला व्यासाने उदात्ततेच्या बलदंड हस्ताने रोखून धरले आहे. आजच्या कादंबरीत असे का होत नाही? समाजातील ह्या एकाच वस्तुस्थितीवर लेखकांनी असा भर का द्यावा!

केतकरांना वाचकांचे मत, 'शेवटचे न्यायासन' वाटे. हे खरे नाही. या आरोपातून अतिरेकाचा सूर वगळून उत्तर द्यायला हवे. मराठी कादंबरी बहुतांशी वाचक म्हणतात तशी नाही. अनैतिक कमी पण प्रणयरंगी अधिक आहे. प्रणयही अनैतिक म्हटला जाऊ नये. प्रणयाचा उत्तानपणा हा अखेर कलाकृतीचे मूल्य वाढायला मदत करतो असे दिसत नाही.

समाजाचे स्थान व कलेची मूल्ये

देशादेशांतल्या समाजांच्या बौद्धिक स्थितीचा त्या त्या देशांच्या साहित्या-वर परिणाम होतो की काय? आपल्या मराठी समाजापुरते पाहिले तर 'लोकप्रियता' हा कलेच्या मापनाचा दंडक ठरविणे अशक्य आहे. अशिक्षित देशांत तसा दंडक हा अनर्थोत्पादक होईल. ज्या काळात कालिदासादिकांचा उत्कर्ष झाला, त्यांना असल्या लोकमताचा दाब सहन करावा लागला नसेल. संत-वाङ्मयाच्या काळात साहित्याचे महत्त्व 'साधना'सारखे झाले म्हणून त्या वेळीही असा प्रश्न उद्‌भवला नसेल. आजच्या लेखकांची ही जी लेखनदृष्टी आहे, ज्यात आत्मानुभूती, सौंदर्यशोध व आनंदबोध प्रामुख्याने येतो या लेखकाचे एका बाजूने कलामूल्याशी नाते दृढतर होत चालले आहे व ते समाजमनापासून दुसऱ्या बाजूने फार दूरदूर चालले आहेत. अशा स्थितीत कलामूल्याची जपणूक करणे अत्यंत आवश्यक आहे. मात्र ते अवघड आहे. कारण सुजाण वाचकाखेरीज इतरांची सहानुभूती असे लेखक गमावून बसले आहेत. उद्याच्या कादंबरीचे स्वरूप जेव्हा मनापुढे येते तेव्हा असे अनेक प्रश्न उभे राहातात. अनुभवाची सखोलता, व्यापकता; आविष्कारातील व आशयातील ऐक्य व सहजता; निर्लेप बुद्धीने कलेचा आविष्कार करायला मिळणारी संधी; व सुजाण रसिकतेची वाढ ह्या चतुःसूत्रीच्या 'अस्तित्वावर'च उद्याच्या कादंबरीचें भवितव्य ठरणार आहे यात शंका नाही.

—

काही संदर्भ-ग्रंथ

ह्या सर्व ग्रंथांचा साक्षात् उपयोग करून घेतलेला नाही. तसेच एकेका कादंबरीचे वा त्या कादंबरीकाराच्या परीक्षणाचे ग्रंथ येथे नोंदलेले नाहीत.

इंग्रजी

Aspects of Novel— E. M. Forster.
Structure of Novel— Edwin Muir.
Theory of Literature— Wellek and Warren.
Standards of Fiction— C. H. Rickword.
Novel and the People— Ralph Fox.
The Principles of Art— Collingwood.
The Modern Novel— Wilson Follett.
Modern Novel— (from the Dictionary. of Literature)— Levin Harry.
Study of a Novel— S. L. Whitcomb.
Aesthetics of the Novel— V. M. Ames.
Craft of Fiction— Beach & Lubbock.

मराठी

मराठी साहित्य समालोचन— वि. सी. सरवटे.
अर्वाचीन मराठी साहित्य— वि. पां. नेने.
प्रदक्षिणा— मनोहर ग्रंथमाला.
मराठी कादंबरी : तंत्र आणि विकास— बापट आणि गोडबोले.
आजची मराठी कादंबरी, भाग १ व २— कुसुमावती देशपांडे.
सौंदर्य व साहित्य (कालाकृतीचा घाट)— बा. सी. मर्ढेकर.
मराठी कादंबरीची गोष्ट— दंडवते.
वाङ्मयीन मूल्ये— गं. ब. ग्रामोपाध्ये.
आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास, भाग २ रा— अ. ना. देशपांडे.
वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी (ऐतिहासिक कादंबरी)— वा. ल. कुलकर्णी.
वार्षिके — (१) मुंबई मराठी साहित्य संघ १९५७, १९५८.
(२) साहित्य-पत्रिका, १९५८, १९५९, १९६०!